



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit:

„Zur semantischen Bildstruktur von
Caravaggios *Johannes dem Täufer*
in der Galleria Borghese in Rom“

Verfasserin

Krystyna Maria Greub-Frącz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Dezember 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: O. Univ.-Prof. Dr. Artur Rosenauer

*Aber wir wissen, dass hinter jedem Bild, das wir aufdecken und zeigen ein anderes steckt,
das der Wirklichkeit noch näher kommt.
Und dass dahinter noch eines verborgen ist.
Und hinter diesem wieder eines, und so weiter...
Bis zu dem wahrhaften Bild, jener absoluten, rätselhaften Wirklichkeit, die nie jemand
erblicken wird.*

Michelangelo Antonioni

Inhaltsverzeichnis

Einführung	7
I. Caravaggios Darstellungen Johannes des Täufers in der Einsamkeit.....	12
II. Caravaggios <i>Johannes der Täufer</i> der Pinacoteca Capitolina in Rom	20
III. Caravaggios <i>Johannes der Täufer</i> der Galleria Borghese in Rom.....	34
IV. Vergleichende Analyse der Johannes-Darstellungen in der Pinacoteca Capitolina und der Galleria Borghese.....	43
V. Interpretationsmodell der semantischen Struktur des Borghese-Bildes	48
VI. Elemente der semantischen Struktur des Borghese-Bildes in anderen Bildwerken Caravaggios	56
VII. Exkurs: Visuelle Rezeptionszeugnisse der Caravaggio-Nachfolge	62
Zusammenfassung	68
Wiederholt zitierte Literatur	73
Bibliographie.....	76
Abbildungsteil	83
Abbildungsverzeichnis	107
Abbildungsnachweis	109
Abstract deutsch.....	111
Abstract englisch	112
Lebenslauf	113

Einführung

Seit seiner Wiederschreibung durch Lionello Venturi 1909¹ an Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 Caravaggio – 1610 Port' Ercole) steht die Darstellung *Johannes des Täufers in der Einsamkeit* der Römischen Galleria Borghese² (Abb. 1) eher abseits des kunsthistorischen Interesses. Diese Tatsache verwundert insofern, als die Forschung seit jeher auf ein besonderes Charakteristikum dieses Werkes verwiesen hat: Das wohl in Caravaggios letztem Lebensjahr 1610 entstandene Borghese-Bild geht nämlich in wesentlichen Elementen nicht mit der traditionellen ikonographischen Norm der zeitgenössischen Johannesdarstellungen konform: Es zeigt einen ungewöhnlich jungen Johannes, dem so signifikante Täufer-Attribute wie Kreuzstab, Schriftrolle und Fell nicht beigegeben sind. Der gravierendste Unterschied zum üblichen Darstellungsschema des als Einzelbildnis aufgefassten Heiligen besteht jedoch darin, dass diesem nicht das traditionelle Lamm als Attribut beigegeben ist, sondern ein Widder.

Trotz dieser so merklichen Abweichung von der traditionellen Johannes-Ikonographie wurde die herkömmliche Identifikation des Borghese-Bildes als Darstellung Johannes des Täufers bislang nie in Frage gestellt. Zweifel bezüglich des Bildthemas schienen tatsächlich allein schon deshalb unbegründet, weil sich das Borghese-Bild – sowohl in zeitgenössischen Inventaren wie auch in späteren Quellen – ausnahmslos und unmissverständlich als „*San Giovan Battista*“ bezeichnet findet.

Von ausschlaggebender Bedeutung für die Identifizierung des Dargestellten als Johannes der Täufer durch die Forschung sollte sich jedoch die Existenz eines Bildes erweisen, das gemeinhin als frühere Fassung des gleichen Themas angesehen wurde beziehungsweise immer noch wird: Denn bereits in einem älteren,

* Herrn O. Univ.-Prof. Dr. Artur Rosenauer möchte ich an dieser Stelle für seine freundliche Unterstützung sowie zahlreiche wertvolle Hinweise meinen herzlichsten Dank aussprechen. Ich danke auch Herrn O. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz, dessen Seminar „Caravaggios Mittel“ im SS 2002 die vorliegende Arbeit zahlreiche Anregungen verdankt.

¹ Das Bild hatte seit einer Inventareintragung im Jahre 1790 als Werk des Valentin de Boulogne gegolten und wurde von Venturi Caravaggio zugeschrieben. (L. VENTURI: „Note sulla Galleria Borghese“, in: *L'Arte* 13, 1909, S. 31-50).

² 1610, Galleria Borghese, Rom; Öl auf Leinwand, 159 x 124, 5 cm. Inv. Nr. 262. Zu Datierung und neuester Literatur vgl. *Ausst. Kat. Caravaggio*, C. STRINATI/R. VODRET (Hrsg.), Madrid-Bilbao 1999-2000, S. 142-143; *Ausst. Kat. Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, J. HARTEN/J.-H. MARTIN (Hrsg.), Düsseldorf 2006-2007, S. 233-234, Kat. Nr. 25 sowie *Ausst. Kat. Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, L. SPEZZAFERRO/B. CALZAVARA (Hrsg.), Milano 2005-2006, S. 174-175, Kat. I. 14. Zur älteren Literatur vgl. grundlegend H. HIBBARD: *Caravaggio*, London (1983) 1988, S. 151f., 305; Anm. 95.

weit prominenteren Bild, der 1602 entstandenen, ebenfalls als *Johannes der Täufer* bekannten Darstellung in der Pinacoteca Capitolina³ (Abb. 2) hat Caravaggio dem Täufer einen Widder beigegeben. Der im Borghese-Bild „wiederkehrende“ Widder scheint damit gewissermaßen den Beweis dafür zu liefern, dass es sich bei der Ersetzung des Johannes-Lammes durch das unkonventionelle Assistenztier in beiden Johannes den Täufer vorstellenden Bildern um eine „*precisa scelta iconografica*“⁴ des Künstlers gehandelt haben muss.

Kein anderes Thema hat Caravaggio so oft dargestellt wie Johannes den Täufer in der Einsamkeit. Doch obwohl in allen seinen Fassungen die traditionellen Johannes-Attribute meist nur selektiv zum Einsatz kommen, zeigt doch, mit Ausnahme der soeben erwähnten Werke, keine von ihnen den Heiligen mit einem Widder als Assistenztier.

Die Kapitolinische- und die Borghese-Darstellung erweisen sich jedoch nicht nur innerhalb des Caravaggio-Œuvres als singulär: Sieht man von Kopien oder direkten Paraphrasen der beiden Darstellungen ab, so gelten sie gemeinhin als die einzigen bekannten Johannesdarstellungen überhaupt, in deren Orchestrierung ein Widder an Stelle des überkommenen Lammes zum Einsatz kommt.

Die bis heute von den meisten Autoren vertretene, auf dieser gemeinsamen ikonographischen Besonderheit basierende, thematische Gleichsetzung der beiden Bilder ist jedoch m. E. n. als überaus problematisch anzusehen. Dies umso mehr, als in Bezug auf das Bildthema der Kapitolinischen Darstellung seit je her Unsicherheiten und Differenzen in der Forschung bestanden haben. Diese gründen in der ikonographischen Struktur des Bildes selbst und scheinen zudem bestätigt durch die Vielzahl – auch profaner – Bildtitel, die zeitgenössische Quellen für dieses Werk aufführen.

Die bisherige Lesart beider Bilder, die sich primär auf den Widder als deren „kleinsten gemeinsamen Nenner“ konzentriert, unterschlägt m. M. n. weitere wesentliche ikonographische Unterschiede zwischen den beiden Darstellungen. Vor allem aber überblendet sie die Tatsache, dass die Ikonographien beider Bilder

³ 1602, Öl auf Leinwand, 129 x 95 cm. Pinacoteca Capitolina, Rom. Inv. Nr. PC 239. Zur älteren Literatur vgl. HIBBARD 1988 (wie Anm. 2), S. 151f.; 305-307, Anm. 96. Zu Datierung und neuester Literatur vgl. *Ausst. Kat. Düsseldorf* 2006-2007, (wie Anm. 2) S. 228-230, Kat. Nr. 20.

⁴ L. SALERNO: „Poesia e simboli nel Caravaggio“, in: *Palatino* 10, 1966, S. 106-112, 111.

jeweils nur partiell der traditionellen Ikonographie des Johannes in der Einöde⁵ entsprechen.

Die Tatsache, dass die jüngste Forschung entweder ein bewusst intendiertes Oszillieren der Darstellung zwischen Profan- und Sakralsujet annimmt⁶ oder eine Deutung des Kapitolinischen Bildes auf rein profaner Ebene favorisiert⁷, macht m. E. auch für das Borghese-Bild die Interpretationsfrage erneut virulent. Denn sollte die Darstellung in der Kapitolinischen Galerie tatsächlich nicht Johannes den Täufer, sondern „nur“ einen „Knaben mit dem Widder“ vorstellen, dann wäre damit das Borghese-Bild die einzige existierende Darstellung, in der – entgegen der üblichen Bildformel – ein Widder als Johannes-Attribut zum Einsatz kommt. In der Konsequenz würde die Interpretation des Borghese-„Johannes“ vor dem Dilemma stehen: Das ikonographisch „widerspenstige“ Attributtier entweder interpretatorisch in eine Johannes der Täufer-Darstellung integrieren zu müssen oder aber die herkömmliche Identifikation der Bildfigur als Johannes den Täufer in Frage zu stellen. Da dieses Dilemma durch die traditionelle Parallelführung der Ikonographien beider Bilder bedingt wird, ergibt sich zunächst die dringende Notwendigkeit zu untersuchen, inwieweit diese ikonographisch-ikonologische Gleichsetzung – und die damit verbundene interpretatorische Abhängigkeit des Borghese-Bildes von seinem Kapitolinischen „Pendant“ – über das vordergründige gemeinsame „Hauptmotiv“ „Knabe mit Widder“ hinaus auch aus der inneren Struktur beider Darstellungen legitim ableitbar ist. Die Antwort auf diese Frage soll eine Gegenüberstellung der Ikonographien sowie der Gestaltungs- und Rezeptionsmodi beider Darstellungen liefern.

Im Vorfeld dieser vergleichenden Analyse werden die beiden Bilder vorgestellt und anschließend in ihren Rezeptionskontext eingebunden. Dieser umfasst sowohl die visuellen Kommentare der Caravaggio-Nachfolge wie auch die schriftlichen Interpretationen der zeitgenössischen Inventarlisten und Kunstkritiker sowie ihre Bedeutung als Basis für die späteren Forschungsmeinungen.

Die vergleichende Gegenüberstellung beider Darstellungen zielt darauf ab, in plausibler Weise darzulegen, dass beide Bilder – trotz des ihnen vordergründig

⁵ Im Folgenden wird diese Bezeichnung alternierend mit „Johannes der Täufer in der Einöde“ verwendet.

⁶ So zuletzt beispielsweise W. BRASSAT: „Schulung ästhetischer Distanz und Beobachtung dritter Ordnung. Werke Caravaggios in rezeptionsästhetischer und systemtheoretischer Sicht“, in: S. BOGEN/W. BRASSAT/D. GANZ (Hrsg.): *Bilder. Räume. Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, S. 108-129, 115.

⁷ Am explizitesten bei V. SCHROEDER: *Tradition und Innovation in Kabinettbildern Caravaggios* (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München; Bd. 40), München 1988.

gemeinsamen „Leitmotivs“ und der (überwiegend) gleichlautenden Bezeichnung in den Quellen – hinsichtlich ihrer ikonographischen Strukturelemente inkongruent bleiben, und dass gerade die motivische Besonderheit, die beide Darstellungen auszuzeichnen und zu verbinden scheint, die bisherige Parallelführung der beiden Bildikonographien nicht rechtfertigt.

Gesetzt den Fall, dass das bisher stillschweigend vorausgesetzte Aufeinanderbezogensein der Bildikonographien beider Darstellungen lediglich akzidentiellen Charakter besitzt, wird das Kapitolinische Bild nicht länger als Bezugssystem für die Deutung des Borghese-Bildes fungieren können. Die bisherige thematische Identifizierung des Borghese-Bildes über das Kapitolina-Bild wäre damit nicht länger haltbar.

Mit der radikalen Entkopplung der Bildikonographien beider Werke wird es möglich, das zentrale Anliegen der vorliegenden Arbeit zu realisieren, nämlich: Ein autonomes Interpretationsmodell für das Borghese-Bild auszuarbeiten und im Rahmen dieses Modells danach zu fragen, ob der Bildstruktur des Borghese-Bildes nicht ein – zur Kapitolina-Darstellung völlig unterschiedliches – neuartiges Bildkonzept zugrunde liegt.

Um Glaubwürdigkeit beanspruchen zu können, sollte dieses Interpretationsmodell jedoch bestimmten methodischen Anforderungen genügen: Es sollte dergestalt beschaffen sein, dass es mit seiner Hilfe möglich wird, sämtliche in der Borghese-Darstellung auftretenden Bildelemente miteinander und vor allem mit dem problematischen Widder schlüssig als ikonographisch und ikonologisch kohärente Einheit zu rezipieren. Dies bedeutet in erster Linie, dass das zu findende innerbildliche Zusammenspiel aller Bildmotive – und damit auch jener, die mit einer Täufer-Darstellung unvereinbar sind – grundsätzlich auf Basis der für die jeweiligen Bildmotive eingebürgerten ikonographischen Bedeutungen und Konnotationen geschehen muss und nicht – wie bis dato üblicherweise – unter Zuhilfenahme ihrer allegorisch-symbolischen Auslegung. Denn Erklärungsmodelle, die die Evidenz des Konkret-Anschaulichen respektive Ikonischen zugunsten des Allegorisch-Symbolischen aufgeben, besitzen nur beschränkt Überzeugungskraft und bergen zudem die Gefahr, ins Übersteigerte-Unüberprüfbare abzugleiten.⁸

⁸ Als Beispiel sei hier nur die These genannt, wonach die Anwesenheit des Widders im Kapitolina-Bild – mit Blick auf den wahrscheinlichen Auftraggeber, Ciriaco Mattei – als allegorische Allusion auf das sanguinische Temperament beziehungsweise als das Zodiakus-Tier des im März geborenen Sohnes des Auftraggebers, Giovanni Battista, interpretiert wird. (Vgl. HIBBARD 1988 (wie Anm. 2), S. 305ff., Nr. 96).

Zusätzlich an Plausibilität könnte das vorgeschlagene Deutungsmodell der Bildstruktur des Borghese-Bildes gewinnen, falls es gelingen sollte, darzulegen, dass die diesem Bild zugrunde liegende innovative Konzeption im künstlerischen Œuvre Caravaggios kein vereinzelt Phänomen darstellt, sondern darin vielmehr eine komplexe Form jener spezifisch caravaggesken Bildmittel und Gestaltungselemente zu sehen ist, die sich bereits in früheren Werken dieses Künstlers in unterschiedlichen Variationen verorten lassen.

Die Tragfähigkeit des dergestalt „entschlüsselten“ spezifischen Bildkonzepts des *Johannes des Täufers* in der Galleria Borghese kann dann abschließend an der Gegenüberstellung mit „visuellen“ Kommentaren und Reflexen dieser Bilderfindung in der Caravaggio-Nachfolge kritisch überprüft und weiter untermauert werden.

I. Caravaggios Darstellungen Johannes des Täufers in der Einsamkeit

Die Darstellung Johannes des Täufers⁹ gehört zu den mit Abstand am häufigsten verbildlichten Sujets im Œuvre Caravaggios.¹⁰ Abgesehen vom Kapitolina- und Borghese-Bild werden dem Künstler – verlorengegangene Darstellungen mit eingerechnet – insgesamt fünfzehn Varianten dieses Themas zugeschrieben. Es handelt sich dabei zumeist um ganzfigurige Einzelbildnissen des jungen Täufers in der Wüste. Als weitgehend gesichert gelten dabei, neben dem Bild in der Galleria Borghese (Abb. 1), das Bild der Römischen Kapitolina¹¹ (Abb. 2) sowie die Darstellungen im Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City¹² (Abb. 3) und in der Galleria Nazionale d'Arte Antica im Palazzo Corsini¹³ (Abb. 4). Daneben haben sich zwei *Salome*-Darstellungen mit dem abgeschlagenen Johanneshaupt¹⁴ sowie die *Enthauptung Johannes des Täufers*¹⁵ erhalten.

Die Tatsache, dass „die Figur Johannes des Täufers im Werk Caravaggios wie ein Leitmotiv ist, das in verschiedenen Variationen erklingt“¹⁶, ließ die Forschung ein persönliches Interesse des Künstlers an dieser Heiligengestalt vermuten.¹⁷ Tatsächlich jedoch zählte Johannes der Täufer aufgrund seiner herausragenden heilgeschichtlichen und liturgischen Bedeutung zu den wichtigsten Heiligen der katholischen Kirche und seine Darstellung erfreute sich gerade in der Zeit der Gegenreformation höchster Beliebtheit.

⁹ Zur Verbildlichung Johannes des Täufers in der abendländischen Kunst vgl. überblickshaft F.- A. VON METZSCH: *Johannes der Täufer. Seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst*, München 1989; A. MASSERON: *Saint Jean Baptiste dans l'Art*, Vichy 1957.

¹⁰ Ich danke meiner Kollegin Maria Schindelegger für zahlreiche Hinweise zu Caravaggios Johannesdarstellungen und an dieser Stelle auch MMag. Christine Popp für ihre freundliche Hilfe bei der Übersetzung des Abstract.

¹¹ Von dieser Darstellung haben sich zwei Kopien erhalten: Eine stammt aus dem 1. Viertel des 17. Jahrhunderts und befindet sich in der Galleria Doria Pamphilj, Rom (siehe dazu Anm. 13). Die andere wird Ferdinand Vouet zugeschrieben und entstand ca. 1666; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster; Öl auf Leinwand, 130 x 93 cm; Inv. Nr. 1877; vgl. *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), S. 231-232, Kat. Nr. 22.

¹² 1603/04; Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Öl auf Leinwand, 173 x 132,1 cm, Inv. Nr. 52-25. HIBBARD 1988 (wie Anm. 2), S. 191ff, 319f., Nr. 126; M. CINOTTI/G. M. DELL'ACQUA: *Caravaggio*, Bergamo 1983, S. 443f.; *Ausst. Kat. The Age of Caravaggio*, B. D. KELLEHER (Hg.), New York 1985, S. 302 f.

¹³ Um 1605-1606; Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini, Rom; Öl auf Leinwand, 97 x 131,5 cm; Inv. Nr. 433; *Ausst. Kat. Madrid-Bilbao 1999-2000* (wie Anm. 2), S. 132-136; *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), S. 232-233, Kat. Nr. 23.

¹⁴ *Salome mit dem Haupt des Johannes*, ca. 1609-10; Palacio Reale, Madrid; Öl auf Leinwand, 116 x 140 cm; *Ausst. Kat. Caravaggio. The Final Years*, London 2005, K. CHRISTIANSEN/G. FINALDI/D. JAFFE/N. SPINOSA (Hrsg.), S. 130-131, Kat. Nr. 13;

Salome mit dem Haupt des Johannes, Ca. 1609-10; National Gallery, London; Öl auf Leinwand, 91, 5 x 106,7 cm. *Ausst. Kat. London 2005* (s. o.), S. 132-133, Kat. Nr. 14.

¹⁵ 1608; Oratorio di San Giovanni Decollato, Co-Kathedrale, La Valetta; Öl auf Leinwand, 361 x 520 cm; es ist dies das einzige signierte Werk Caravaggios. J. T. SPIKE: *Caravaggio*, New York-London 2001, S. 212-214.

¹⁶ *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), S. 150.

¹⁷ So beispielsweise HIBBARD 1988 (wie Anm. 2), S. 152, Anm. 7.

Die Verehrung des eschatologischen Bußpredigers und Erlösungspropheten Jochanan ben Sacharja¹⁸ wurzelt in seiner Berufung zur „Stimme in der Wüste“ die „dem Herrn den Weg bereitet“ (Mt 3,3) und seiner Bedeutung als Täufer Jesu. Sie findet ihre Bestätigung in den Worten Jesu: „Es hat unter allen Menschen keinen größeren gegeben als Johannes den Täufer“ (Mt 11,11). Johannes „der in die Gegend am Jordan zog und dort überall Umkehr und Taufe zur Vergebung der Sünden verkündete“ (Lk 3,3) wird zugleich zum Zeugen der Heilssendung Jesu, als er, Jesus im Jordan taufend, mit den Worten auf den Gottessohn weist: „Seht, das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt“ (Joh 1,29).

Aus biblisch-theologischer Sicht verkörpert Johannes der Täufer das Bindeglied zwischen Altem und Neuem Bund: Durch seine göttliche Berufung [„Da erging in der Wüste das Wort Gottes an Johannes, den Sohn des Zacharias“ (Lk 3,2)] und seine asketische Lebensweise erscheint Johannes als der letzte in der Reihe der bisherigen Propheten des Alten Bundes, die die Ankunft des langerwarteten Messias ankündeten. Zugleich gilt er, aufgrund seines gewaltsamen Todes, als erster Märtyrer des Neuen Bundes und Präfiguration des Todesopfers Christi.

In der bildenden Kunst findet die außergewöhnlich hohe Rangstellung des Täufers in der Hierarchie der Heiligen ihre Entsprechung insbesondere im verbreiteten Darstellungstypus der Deesis sowie den damit verbundenen Bildtypen.¹⁹ Dieser lässt Johannes in prominenter Stellung gemeinsam mit der Gottesmutter am Tag des Jüngsten Gerichts fürbittend zu Seiten des Christus-Richters auftreten.²⁰

Der Ikonographie der frühchristlichen Darstellungen Johannes des Täufers als Bußprediger und Prophet lag die Beschreibung seiner asketischen Lebenshaltung in den Evangelien zugrunde. „Johannes trug ein Gewand aus Kamelhaaren und einen ledernen Gürtel um seine Hüften und er lebte von Heuschrecken und wildem Honig“ (Mk 1,6). In Anlehnung an diese Charakterisierung etabliert sich seit konstantinischer Zeit die Darstellungsform des Heiligen als barfüßige, hagere Gestalt mit langem Haar und Bart, die ein Fellgewand mit Ledergürtel trägt. Zu den Hauptattributen dieses Darstellungstypus' zählen neben dem Lamm und dem bedeutungsvollen Zeigegestus der Rechten, mit der Johannes auf Christus als das „Gotteslamm“ weist, auch der

¹⁸ Die folgenden Ausführungen basieren auf den Artikeln „Johannes der Täufer (Baptista), der Vorläufer (Prodromos)“, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 7, W. BRAUNFELS u.a. (Hrsg.), Rom-Freiburg u.a. 1974, Sp. 164-190; und „Johannes der Täufer“ in: *Lexikon für Theologie und Kirche* (NF), W. KASPER u.a. (Hrsg.) Freiburg-Basel 1995, Bd. 5, Sp. 871-877 u.a. sowie dem *Lexikon für Theologie und Kirche* (AF), J. HÖFER/K. RAHNER (Hrsg.), Freiburg i. Br. 1960, Bd. 5, Sp. 1084-1089.

¹⁹ Wie beispielweise dem Allerheiligenbild und Majestasdarstellungen.

²⁰ Vgl. *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (wie Anm. 17), Bd. 1, Sp. 494-499.

Kreuzstab (als Passionsprophetie), der später oftmals mit einer Schriftbänderole mit der Aufschrift „*Ecce Agnus Dei*“ umwickelt ist als Hinweis auf Passion und Opfertod Jesu' – des alttestamentlichen Opferlammes. Als weitere (fakultativ hinzugefügte) Attribute des Heiligen gelten die Taufschale, das auf die Erfüllung der alttestamentlichen Prophezeiungen verweisende aufgeschlagene Buch und nicht zuletzt der rote Mantel des Anachoreten.

Der Darstellungsmodus des bärtigen Eremiten im härenen Gewand erfährt in der Renaissance eine folgenreiche Umgestaltung. Der Asketentypus weicht nun zunehmend der Gestalt eines jugendlichen, halbnackten Johannes. Die den meditierenden Einsiedler umgebende Wildnis (Einöde) wird dabei zumeist, gemäß der nordischen Auffassung, als unbewohnte Waldlandschaft interpretiert.²¹ Seine biblisch-theologische Legitimierung findet dieser neue ikonographische Typus in einem knappen Hinweis des Lukasevangeliums, wonach Johannes seine Jugend in der Wüste verbracht habe, um dort an Körper und Geist zu wachsen „bis zu jenem Tag, an dem er den Auftrag erhielt, in Israel aufzutreten“ (Lk 1,80) sowie in apokryphen Texten.

Der für die italienische Bildtradition charakteristische Typus des kindlichen, vor allem aber des jugendlichen Johannes basiert hingegen auf der 1320-1342 vom Pisaner Dominikanermönch Fra Domenico Cavalca auf Basis apokrypher Texte im Volgare verfassten Johannesvita (*La Vita di San Giovanni Battista*)²².

Als prominentes Beispiel dieses neuen Johannestypus' kann hier die im Umkreis Raffaels entstandene Darstellung *Johannes des Täufers in der Wüste*²³ (Abb. 5) genannt werden. Kennzeichnend für die Fassung dieses Themas ist die Reduktion der traditionellen Täufer-Attribute auf Kreuzstab, Weisegestus und Schriftbänderole, auf der nunmehr das letzte Wort der Aufschrift „*Ecce Agnus Dei*“ sichtbar ist. Der in seinem labilen Sitzmotiv dynamisch bewegte jugendliche Körper des Täufers zeigt keinerlei Spuren der Bußpraktiken und Entbehungen. Der bis auf das Pantherfell, dem in seiner raffinierten Drapierung die Funktion eines Lendentuches zukommt, nackte Körper des Johannes, der sich wirkungsvoll vor der dunklen Hintergrundfolie

²¹ Typusbildend dürfte hier die Darstellung des Johannes in der Wildnis des Geertgen tot sint Jans (Berlin, Gemäldegalerie, sp. 15. Jh.) gewesen sein, die wohl über Leonardo Eingang in die ital. Kunst gefunden hat.

²² Die Johannesvita ist Teil von Cavalcas *Volgarizzamento delle vite dei SS. Padri*, Vgl. grundlegend dazu M. ARONBERG-LAVIN: „Giovanni Battista: „A Study in Renaissance Religious Symbolism“, in: *The Art Bulletin* 37, 1955, S. 85-101.

²³ Um 1518-20; Galleria dei Uffizi, Florenz; Öl auf Leinwand, 165 x 147. S. FERINO-PAGDEN/M. A. ZANCAN (Hrsg.): *Raffaello. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1988, S. 130, Nr. 81.

einer Felsformation ins Licht gesetzt findet, wird nun auch in seiner sinnlichen Schönheit erfahrbar.

Die verhaltene Anwendung der Täufer-Attribute und die weitgehende Ästhetisierung der Heiligenfigur des Täufers führten in weiterer Entwicklung des Darstellungstypus' zu einer veränderten Schwerpunktsetzung hinsichtlich der Rezeption der Gestalt des Anachoreten: Diese verschob sich nun zusehends von seiner äußeren Tauf- und Predigtstätigkeit auf die Verbildlichung der dieser Figur innenwohnenden religiös-moralischen Einstellung sowie der daraus resultierenden inneren Spannungen.

Von nachhaltiger Bedeutung für diese Entwicklung, deren charakteristischen Exponent das bereits erwähnte Bild aus dem Raffael-Umkreis darstellt, war die etwa 1513-1516 entstandene Darstellung *Johannes des Täufers in der Einsamkeit* des Leonardo da Vinci²⁴ (Abb. 6). Bezeichnenderweise wurde diese Darstellung im 17. Jahrhundert durch Hinzufügung von Bacchus-Attributen zu einer profanen Figur umgewandelt – respektive „vereindeutigt“.²⁵ Leonardos Bild zeigt einen muskulösen, vollständig nackten jungen Mann, der auf einer Anhöhe inmitten einer bukolisch anmutenden Landschaft sitzend, mit dem Zeigefinger seiner Rechten auf einen (ursprünglich wohl als Kreuz) ausgebildeten Stab weist.

Die Tatsache, dass de facto minimale Veränderungen an der ursprünglichen Figur (Hinzufügung von Pantherfell und Weinlaubkrone, Umformung des Kreuzstabs in einen Thyrsos) ausreichten, um die Heiligengestalt in einen heidnischen Gott zu verwandeln, zeigt in aller Schärfe, wie weit sich der Renaissance-Typus des Johannes in der Einöde ikonographisch und ikonologisch bereits von den überkommenen Johannesdarstellungen entfernt hatte.²⁶ Die dem Leonardo-Bild inhärente Ambivalenz von christlichem und profanem Sinngesamt macht deutlich, dass die religiöse Wahrnehmung der Johannesgestalt ihre zwingende Selbstverständlichkeit bereits in der Renaissance weitestgehend eingebüßt hatte.

Nachfolgende, an Leonardo anknüpfende Redaktionen dieses Themas bestätigen diese Tendenz: So zeigt beispielsweise Angelo Bronzinos wohl um 1550-55

²⁴ Um 1513-16; Musée du Louvre, Paris; Öl auf Leinwand, 69 x 57 cm; D. ARRASSE: *Leonardo da Vinci. The Rhythm of the World*, Paris 1997, S. 471f. Vgl. auch R. FRITZ: „Zur Ikonographie von Leonardos Bacchus-Johannes“, in: *Museion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, Köln 1960 S. 98-101.

²⁵ Zu den ursprünglichen Bezeichnungen in den zeitgenössischen und späteren Inventaren vgl. FRITZ 1960 (wie Anm. 23), S. 98.

²⁶ Weiterführend dazu: A. KREUL: *Leonardo da Vinci. Hl. Johannes der Täufer. Sinnliche Gelehrsamkeit oder androgynes Ärgernis?*, Köln 1992.

entstandene themengleiche Darstellung²⁷ (Abb. 7) einen fast nackt gegebenen jungen Mann, der in gesuchter Kontrapoststellung sitzend vor einem dunklen, undifferenzierten Hintergrund dargestellt ist. Von den traditionellen Johannesattributen sind einzig der Weisegestus und die Taufschale in der Rechten klar lesbar, die weiteren sind – zumindest auf den ersten Blick – nicht unmittelbar ersichtlich: Der Mantel des Anachoreten ist blau, das stark verkürzt gegebene Kreuz findet sich in den verschatteten Bildhintergrund versetzt und die Banderole wird weitgehend vom Bildrand überschritten.

Ebendiese oberitalienische Bildtradition, die den religiösen Gehalt des Bildes nicht „auf den ersten Blick“ vermittelte, bildete den Ausgangspunkt für Caravaggios Johannesdarstellungen.²⁸ Auch bei Caravaggios Bilderfindungen handelt es sich um zumeist ganzfigurige Einzelbildnisse der aus dem narrativen Zusammenhang der biblischen beziehungsweise apokryphen Johannesvita herausgelösten, monumentalen Einzelfigur des jugendlichen Johannes in der Wildnis.²⁹

Die heute im Nelson-Atkins Museum in Kansas City aufbewahrte, um etwa 1603-1604 für einen der frühesten Gönner des Künstlers, den einflussreichen römischen Bankier Ottavio Costa gemalte Fassung des *Johannes in der Wüste*³⁰ (Abb. 3) entstand mit großer Wahrscheinlichkeit für die dem heiligen Johannes dem Täufer geweihte Kapelle der *Confraternità della misericordia* in Cosciento (Ligurien), der Ottavios Bruder Alessandro vorstand. Das Bild, am ursprünglichen Bestimmungsort durch eine Kopie ersetzt³¹, befand sich aber bis zum Tode Ottavio Costas in dessen Privatsammlung.

Die hochformatige Darstellung zeigt Johannes als einen jungen Mann, der in waldähnlicher Umgebung, von einem Baum hinterfangen, auf einer nicht näher zu bezeichnenden Unterlage sitzt, über die eine überdimensionierte rote Draperie gebreitet ist. Der Heilige ist nur mit einem Fell bekleidet, das am rechten Oberarm festgemacht und an der linken Hüfte umgeschlagen ist, sodass die lederne Unterseite zum Vorschein kommt. Sein linker Oberschenkel verschwindet unter dem üppigen roten Tuch, das von der Unterlage (einer Astgabel?) in Falten bis auf den

²⁷ Galleria Borghese, Rom; Öl auf Holz, 120 x 52 cm; CH. McCORQUODALE: *Bronzino*, London 1981, S. 123. Das Bild gilt als Kryptoportrait Giovanni de Medicis. Vgl. M. BROCK: *Bronzino*, Paris 2002, S. 174-177.

²⁸ Zur Frage des – in der neuesten Forschung verstärkt gewürdigten – Bezugs Caravaggios zur Bildtradition vgl. vor allem J. HELD: *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*, Berlin 1996.

²⁹ Zu Caravaggios Johannesdarstellungen vgl. allgemein B. TREFFERS: *Caravaggio nel sangue del Battista*, Roma 2000.

³⁰ 1603-1604; Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City; (zu den Literaturangaben s. Anm. 11).

³¹ Diese befindet sich heute im Museo Diocesano in Albenga. Vgl. Ausst. Kat. *Die Geburt des Barock*, B. L. BROWN (Hg.), London-Rom 2001, Kat. Nr. 112, S. 299.

Boden herabfällt und den Blick auf zwei zu Füßen des Heiligen wachsende Grünpflanzen lenkt. Die Sitzhaltung der raumfüllenden Ganzfigur wirkt fast gezwungen: Johannes stützt sich mit ausholender Geste mit beiden Unterarmen auf der tuchbedeckten Unterlage auf, das Körpergewicht hat sich auf die rechte Körperseite und zugleich leicht nach vorne verlagert, die Zehenspitzen seines rechten Fußes suchen das Ungleichgewicht auszubalancieren. Die Haltung des Anachoreten gewinnt damit etwas seltsam Labiles. Der Heilige hält mit drei Fingern seiner Rechten ein Stabkreuz umschlossen, das aus zwei mit einer Schnur zusammengebundenen Schilfrohren besteht (und den Anschein erweckt, der Heilige habe es eigenhändig hergestellt). Der introvertierten Körperhaltung des Täufers entspricht der nach innen gekehrte, auf den Boden gerichtete Blick. Durch die starke Verschattung der Augen entzieht sich der Heilige dem Blickkontakt mit dem Betrachter. Der Darstellung eignet eine melancholisch-kontemplative Grundstimmung, der fast etwas Bedrückendes an sich hat.

Die Beigabe so integraler Bestandteile der Johannesikonographie wie Kreuzstab, Fellkleid und rotes Tuch sowie der weitgehend als gesichert vorauszusetzende ursprüngliche sakral-öffentliche Bestimmungskontext des Werkes erlauben es, den Dargestellten unzweifelhaft als Johannes den Täufer zu identifizieren. Dennoch scheint es bezeichnend, dass Caravaggio ausgerechnet auf jene Elemente der traditionellen Täuferikonographie verzichtet, die auf Johannes' Berufung und seine Aktivität als Täufer, Prophet und Kündler der anbrechenden Heilszeit verweisen – wie den „sprechenden“ Weisegestus, den Augenkontakt mit dem Betrachter oder die Taufschale. Die auf diese Weise zugespitzte Selbstreferentialität der Darstellung ermöglicht es dem Künstler, eine Johannesgestalt zu kreieren, deren pointierte Introvertiertheit das Augenmerk auf innere Werte wie individuelle Glaubensreflexion, Gewissenserforschung und Kontemplation lenkt.³²

Etwas später, um 1605-06 dürfte Caravaggios gleichthematische Darstellung des Palazzo Corsini³³ (Abb. 4) entstanden sein. Das Caravaggio 1927 von Longhi

³² Nach Jutta Held ist der von Caravaggio kreierte neue Darstellungsmodus des Täufers unter anderem mit dem Mitwirken des Künstlers bei der Neudefinition des Heiligenbildes der nachtridentinischen Zeit zu erklären, was jedoch m. E. mit der Bestimmung und dem Wesen seiner Kabinettbilder unvereinbar ist. HELD 1996 (wie Anm. 27), S. 212.

³³ Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini; Öl auf Leinwand, 97 x 131,5 cm; *Ausst. Kat. Madrid-Bilbao* 1999-2000 (wie Anm. 2), S. 132-136; *Ausst. Kat. Düsseldorf* 2006-2007 (wie Anm. 2), S. 232-233, Kat. Nr. 23.

zugeschriebene Gemälde³⁴ gilt erst seit den 1990er Jahren als eigenhändiges Werk des Künstlers. Das Bild zeigt den Heiligen, ähnlich dem *Johannes* in Kansas City, im frühen Mannesalter und in vergleichbarer Grundhaltung und ähnlichem Landschaftsambiente abgebildet. Wieder sitzt der Anachoret in einer Waldlandschaft (bezeichnet durch einen knorrigen Baumstamm im Bildmittelgrund links und einen kahlen Zweig, der rechts vom Kopf des Heiligen ins Bild ragt), auf einer nicht näher bezeichneten Unterlage, über die wieder ein üppiges rotes Tuch gelegt ist, deren eines Ende um den rechten Unterarm des Täufers geschlungen ist, während das andere über seinen linken Oberschenkel drapiert liegt. Vergleichbar ist auch die Neigung des Oberkörpers zur Seite, wobei die Linke nun auf dem rechten Knie aufruht, während die Rechte den Oberkörper aufstützt. Dennoch sind, bei aller äußeren Analogie der Gestaltungsmerkmale, die Unterschiede zwischen beiden Darstellungen durchaus grundsätzlicher Natur. Im Gegensatz zum Täufer in Kansas City handelt es sich beim Corsini-Johannes um eine Dreiviertelfigur, die in einem querformatigen Bildfeld situiert ist. Durch die Fragmentierung, vor allem aber die leichte Versetzung aus der Mittelachse nach rechts, verliert die Corsini-Darstellung zwar an Monumentalität, gewinnt dafür jedoch ein transitorisches Moment, mit dem sich das für die Bildprägung Johannes des Täufers in der Einsamkeit so charakteristische einfigurige Zustandsbild andeutungsweise in Richtung auf ein Aktionsbild öffnet: Der Anachoret erweckt nun den Eindruck, in einen Handlungsablauf eingebunden zu sein. Der schräg nach links vorgebeugte Oberkörper ist in leichter Rechtsdrehung gegeben und folgt damit dem Blick des Heiligen, der auf etwas gerichtet scheint, das sich außerhalb des Bildraums befindet. Mit der Blickrichtung seiner Augen korrespondiert die Handbewegung der Rechten, die gerade nach dem auf einem steinernen Parappet liegenden hölzernen Kreuzstab zu greifen scheint.

Zwar verfügt der Heilige über ein weiteres traditionelles Attribut des Täufers – eine schmucklose hölzerne Taufschale, die neben dem Kreuzstab liegt –, dennoch lässt auch diese Darstellung Caravaggios wesentliche „klassische“ Täufer-Attribute vermissen, die die eschatologische Bedeutung dieser Gestalt auf einen Blick ersichtlich machen würden: Dem Heiligen ist kein Lamm beigegeben, der Kreuzstab ist ohne Schriftband wiedergegeben, das konventionelle Fellgewand ist durch ein

³⁴ R. LONGHI: "Precisioni nelle gallerie italiane I, Galleria Borghese: Michelangelo da Caravaggio", in: *Vita artistica* II, 2, 1927, S. 28-31, 31.

weißes Lendentuch ersetzt. Wieder fehlen Zeigegestus und Augenkontakt mit dem Betrachter. Vielmehr tendiert der Künstler dazu Gegenstände, die im Hinblick auf die dargestellte Figur attributiv aufgefasst werden könnten, bewusst uneindeutig zu definieren oder sie gar ihrer attributiven Eigenschaften zu entheben. So handelt es sich beim Kreuzstab *de facto* um einen hölzernen Wanderstab, dessen Querverstrebung sich auch einer Astgabel verdanken könnte. Zudem wird der Stab an beiden Enden vom Bildrand überschritten und ist auch koloristisch nicht ausreichend vom Umraum abgesetzt. Auch bei der Taufschale handelt es sich um einen reinen Gebrauchsgegenstand (Trinkschale), der von sich aus keinen höheren Bedeutungszusammenhang assoziiert und erst über ein Vorwissen des Betrachters mit dem Taufritus in Verbindung gesetzt werden kann.

Die an den vorliegenden Beispielen beobachteten, für den neuen renaissancesken Typus des als Einzelbildnis gegebenen jugendlichen Johannes in der Einöde charakteristischen attributiven „Defizite“ und die damit einhergehende Tendenz zur „Verunklärung“ respektive fortschreitenden „Säkularisierung“ des dargestellten Bildinhalts, die – wie sich zeigen wird – im Extremfall so weit führen kann, dass der Dargestellte nicht mehr eindeutig als sakrale Gestalt identifiziert werden kann, erfährt eine weitere Steigerung in den Fassungen des Darstellungsvorwurfes Johannes der Täufer in der Wüste in der Römischen Pinacoteca Capitolina (Abb. 2) und der dortigen Galleria Borghese (Abb. 1), die den Gegenstand der nachfolgenden Überlegungen bilden sollen.

II. Caravaggios *Johannes der Täufer* der Pinacoteca Capitolina in Rom

Mit Blick auf das in Caravaggios Œuvre einzigartige Auftreten des Bildmotivs Knabe und Widder in den Darstellungen der Pinacoteca Capitolina und der Galleria Borghese und die dadurch bedingte Parallelführung beider Bildikonographien sowie die damit verbundene interpretatorische Abhängigkeit des Borghese-Bildes von seinem Kapitolinischen „Pendant“, erscheint es sinnvoll, im Folgenden zunächst auf die Interpretationsgeschichte des Capitolina-Bildes – als der älteren und von der kunsthistorischen Forschung qualitätsmäßig höher eingestuften Darstellung – einzugehen.

Das Bild der Musei Capitolini (Abb. 2) wurde 1953 von Denis Mahon als Werk Caravaggios wiederentdeckt³⁵ und 1955 als „*Nude with a Ram*“ publiziert.³⁶ (Seit der irrigen Annahme des Settimo Boccioni in dessen Kapitolina-Führer von 1914³⁷ hatte die – heute überwiegend als Kopie eingestufte – Fassung der Galleria Doria Pamphilj als Originalversion der Darstellung gegolten.³⁸)

Die hochformatige Darstellung gibt einen von der Seite gesehenen, vollkommen unbedeckten halbwüchsigen Knaben wieder, der auf einem Lager aus rohen übereinandergeschichteten Ästen ruht, über die ein üppiges rotes Tuch gebreitet ist. Die eigentliche Lagerstatt des Knaben bildet ein weiches Fell, auf dem ein verknäuelter weißer Stoff aufliegt. Die Körperhaltung des Dargestellten ist dergestalt in der Schwebe belassen, dass unklar ist, ob er sich gerade aufrichtet oder im Begriff ist, sich auf das Lager zurücksinken zu lassen: Er lässt seinen Oberkörper soweit zurückfallen, dass er sich auf den linken Ellenbogen aufstützen und mit den abgespreizten Zehen seines rechten Fußes Halt auf dem Boden suchen muss, wobei sein rechtes Bein stark einknickt. Das linke Bein hat er an den Körper gezogen und nach hinten ausgestellt, sodass er sich auf dem Lager aufstützen kann, wobei der linke Fuß auf einem Holzstrunk zu stehen kommt. Den Kopf über die Schulter gewendet blickt der Knabe lächelnd den Betrachter an. Dabei umgreift er mit der erhobenen Rechten den hinter ihm aus der Bildtiefe aufgetauchten Widder und zieht

³⁵ D. MAHON: „Contrast in Art Historical Method: Two Recent Approaches to Caravaggio“, in: *The Burlington Magazine* 603, 1953, S. 212-220.

³⁶ D. MAHON/D. SUTTON: *Artists in 17th Century Rome*, London 1955, S. 20-24, Nr. 17.

³⁷ S. BOCCIONI: *Musei capitolini. Pinacoteca e Tabularium*, Roma 1914, S. 202.

³⁸ Vgl. dazu ausführlich die Katalogeinträge zu den beiden Bildern im Ausst. Kat. *Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), Kat. Nr. 20, S. 228-230 und Kat. Nr. 21, S. 230-231.

seinen Kopf näher an sein Gesicht heran, sodass die Schnauze des Tieres beinahe seine Wange berührt.

Die beiden Protagonisten der Darstellung sind formatfüllend ins Bild gesetzt, dass eigentlich nur die Bildecken der Komposition freibleiben, um den Handlungsort anzudeuten. Während die hochgeschlagene rote Stoffbahn in der linken unteren Ecke den Blick auf glosende³⁹ Holzscheite freigibt, wird die rechte fast gänzlich von einer großblättrigen Pflanze ausgefüllt. Rechts oben hängen große Weinblätter an einem dünnen Stamm, in der linken oberen Bildecke findet sich trockenes Geäst abgebildet.

Den genannten Elementen kommt ausschließlich „eckfüllende“ Funktion zu, sie vermögen keinen eigenständigen, von den Bildfiguren unabhängigen Bildraum auszubilden. Die Wirkmächtigkeit der Bildkomposition verdankt sich hauptsächlich der bildfüllend ins Bild gesetzten, stark an die vordere Bildebene gerückten Gestalt des Jünglings. Der Eindruck der unmittelbaren Präsenz des Dargestellten und des ihn begleitenden Tieres wird dabei einerseits durch eine die rundplastische Modellierung des Knabenkörpers unterstreichende, ausgeprägte Farb- und Lichtregie akzentuiert. (Die koloristische Dominanz der goldtonigen Inkarnatfarbe des Knabenkörpers wird dabei durch den Komplementärakzent des kräftigen Rot im Manteltuch und des Grün der Pflanzen, gegen die sich wirkungsvoll das Weiß des Tuchbündels absetzt, ausbalanciert.) Andererseits wird sie betont durch die minutiöse Abschilderung der unterschiedlichen stofflichen Qualitäten der einzelnen Bildgegenstände, deren haptische Unterschiede gekonnt gegeneinander ausgespielt werden und so den Reiz des Bildes enorm steigern (menschliche Haut trifft auf rohes Holz, das als weich und anschmiegsam charakterisierte Fell auf die weniger stark differenzierten Tücher).

Die Entstehungszeit des Gemäldes sowie seine ursprüngliche Funktion als Galeriebild belegen zwei Zahlungsanweisungen an Caravaggio, der am 26. Juli und am 5. Dezember 1602 die Gesamtsumme von 85 Scudi erhielt.⁴⁰ Obzwar das

³⁹ Es ist nicht eindeutig entscheidbar, ob es sich dabei nicht doch nur um die abgeriebenen Reste der roten Draperie handelt.

⁴⁰ Vgl. F. CAPPELLETTI/L. TESTA: "Ricerche documentarie sul 'San Giovanni Battista', dei Musei Capitolini e sul 'San Giovanni Battista'; della Galleria Doria-Pamphilj", in: G. CORREALE (Hg.): *Identificazione di un Caravaggio. Nuove tecnologie per una rilettura del San Giovanni Battista*, Venezia-Roma 1990, S. 75-84, 77; *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), S. 228 sowie ausführlicher *Ausst. Kat. Caravaggio e la collezione Mattei*, C. STRINATI (Hg.), Rom 1995, Kat. Nr. 2, S. 120-123, 120.

Bildthema in den Zahlungsanweisungen ungenannt bleibt, geht die Forschung heute davon aus, dass sich diese auf das Bild in der Kapitolina beziehen.⁴¹

Das von Ciriaco Mattei in Auftrag gegebene Bild blieb bis zum Tode von Matteis Sohn, Giovanni Battista, in der Sammlung Mattei, die sich im Palazzo Mattei-Gaetani in Rom befand. Es wurde 1623 testamentarisch Kardinal Francesco Maria del Monte vermacht, nach dessen Tod 1626 es in den Besitz seiner beiden Neffen übergang. Aus deren Nachlass wurde es zusammen mit Caravaggios *Wahrsagerin* und anderen Gemälden für 240 Scudi verkauft und gelangte in die Sammlung des Kardinals Carlo Emanuele Pio von Savoyen. Von dort kam es 1749 in die Pinacoteca Capitolina.

Die heute unumstrittene Eigenhändigkeit des Bildes ist in den Quellen bis ins 19. Jahrhundert belegt.

In den zeitgenössischen und zeitnahen schriftlichen Quellen findet sich das Bild mehrfach als „*San Giovanni Battista*“ apostrophiert, so bei seiner allerersten Erwähnung: Das Besitzinventar Giovanni Battista Matteis vom Dezember 1616 verzeichnet es als „*un quadro di San Gio: Battista col suo Agnello di mano del Caravaggio con cornice rabescata d'oro*“.⁴² Ähnlich vermerken auch die Testamentsurkunden Ciriaco Matteis von 1623 ein „*Quadro di S. Giovanni Battista con il suo agnello*“, und enthalten in Zusammenhang mit der Weitergabe des Bildes an Kardinal del Monte folgenden Satz: „*Lascio all' Ill.mo sig. card. Del Monte come unico mio sig.re et padrone il quadro di S. Gio: Batta di Caravaggio*“⁴³. Ähnlich ist auch im Nachlassinventar Kardinal del Montes von einem „*San Giovanni Battista di mano del Caravaggio*“ die Rede⁴⁴.

Zu den namhaften Autoren, die im 17. Jahrhundert die Bildfigur der Kapitolinischen Darstellung gleichfalls als *Giovanni Battista (nel deserto)* interpretierten, gehören die Verfasser der ersten Viten Caravaggios, Giovanni Pietro Baglione (1642)⁴⁵ und

⁴¹ Vgl. F. CAPPELLETTI/L. TESTA (Hrsg.): *Il trattenimento di virtusi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Rom 1994, S. 137-141.

⁴² Zit. n. *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), S. 230, Anm. 6.

⁴³ CAPPELLETTI/TESTA: *Ricerche...* (wie Anm. 39) S. 77.

⁴⁴ „*Un S. Giovanni Battista di mano del Caravaggio con cornice negra rabascata di Palmi sei, et ¼*“, zit. n. *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), S. 230 Anm. 12.

⁴⁵ „...anche il Signor Ciriaco Mathei, a cui il Caravaggio haveva dipinto un s. Gio. Battista...“ (G. BAGLIONE: *Le vite de' pittori scultori e architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII dal 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642) zit. n. SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 63.

Giovanni Pietro Bellori (1672)⁴⁶ sowie der Kunsttheoretiker Francesco Scannelli (1657)⁴⁷, die das Bild in der Sammlung Pio sahen.

Zu nennen ist schließlich auch der Kunsttheoretiker Giulio Mancini (1617-1621), der in Zusammenhang mit dem Kapitulinischen Bild von einem „S. Gio(vanni) Evangelista“ spricht⁴⁸. Ungeachtet der augenscheinlichen Verwechslung der Beinamen Battista und Evangelista ist Mancinis Erwähnung für die Forschung insofern von Bedeutung, als der Autor die Darstellung ebenfalls unmissverständlich als religiöses Sujet rezipiert.

Daneben gibt es jedoch, ebenfalls bereits sehr früh, deutliche Hinweise darauf, dass die Kapitulinische Bildfigur gleichzeitig als mythologisch-pagane Gestalt interpretiert wurde. So bezeichnet Gaspare Celio, der zwischen 1607 und 1615 mehrmals als Freskant im Palazzo Mattei-Gaetani tätig war, den Dargestellten in seinem vor 1620 verfassten, 1638 erschienenen Romführer als „*Pastor Friso*“.⁴⁹ Ebenfalls als profane Figur erscheint der Dargestellte in der Verkaufsliste der del Monte-Erben vom 5. Mai 1628, wo er als „*Coridone*“ aufgeführt wird.⁵⁰

Im Nachlassverzeichnis des Kardinals Pio ist dann nurmehr von einem „*cuadro con un giovane nudo a sedere mezzo colco, quale tiene con il braccio dritto abbracciato un agnello e se lo accosta al viso*“ die Rede.⁵¹ Im Führer der Kapitulinischen Museen von 1817 wird das Bild als „*Jünglingsakt mit Geißbock*“ geführt.⁵²

„Präziser“, weil das mit dargestellte Tier korrekt als Widder benennend, erscheinen in diesem Zusammenhang die Bezeichnungen der (annähernd gleich großen und nur in Details von der Ursprungsversion abweichenden⁵³) Kopie des Kapitulinischen Bildes in der Galleria Doria-Pamphilj. Das Gemälde scheint im Bestandsinventar der Sammlung Giovan Battista Pamphilj, des späteren Papstes Innozenz X., im Palazzo

⁴⁶ „*Dipinse San Giovanni nel deserto, che è un giovnetto ignudo a sedere, il quale sporgendo la testa avanti abbraccia un agnello; e questo vede nel palazzo del signor cardinal Pio*“ (G. P. BELLORI: *Le Vite De' Pittori, Scultori e Architetti Moderni*, Roma 1672) zit. n. SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 63.

⁴⁷ „... e nella Galleria dell' Eminentissimo Pio alcuni Quadretti, ed in particolare una figura di S. Gio. Battista ignudo, che non potria dimostrare più vera carne, quando fosse vivo...“ (F. SCANELLI: *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657), zit. n. SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 63.

⁴⁸ „*Nel qual tempo fece molti quadri et in particolare una zingara che d'la bona ventura ad un giovanetto, la Madonna che va in Egitto, la Madalena Convertita, un S. Gio. Evangelista...*“ (G. MANCINI: *Considerazioni della pittura*, Roma 1619-1620). Das Manuskript zu dieser Schrift entstand, so Schroeder, zwischen 1617 und 1621. Zit. n. SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 64.

⁴⁹ G. CELIO: *Memoria Fatta dal Sgnore Gaspare Coelio dell' habito di Christo. Delli nomi dell' Artifici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate e Palazzi di Roma*, Napoli 1638. Zit. n. SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 64.

⁵⁰ Im Nachlassinventar ist von „*il Coridone e Zingara del Caravaggio*“ die Rede. Zit. n. SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 64.

⁵¹ *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), 230 Anm. 16.

⁵² *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), S. 229.

⁵³ Zu den Unterschieden vgl. *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), Kat. Nr. 21, S. 230-231.

al Corso von 1648 als „*S. Gio. Batta che tien uno montone a sedere (...) del Caravaggio*“ auf. In einem Inventar ist nunmehr von einem „*omo nudo che abbraccia un montone (...), scuola del Caravaggio*“ die Rede.⁵⁴

Nicht weniger bedeutsam in der Geschichte der Benennungen des Kapitolinischen „*Jungen mit dem Widder*“ erscheinen neben den schriftlichen Zeugnissen die visuellen Dokumente, das heißt die zahlreichen Kopien der Caravaggio-Nachfolge, die die Darstellung durchgehend thematisch „vereindeutigen“. Als ein Beispiel von vielen seien hier stellvertretend die Matthias Stomer zugeschriebene Zeichnung⁵⁵ angeführt (Abb. 8), in der der Knabe nun – ähnlich wie in einigen der schriftlichen Erwähnungen – anstelle des Widders ein Lamm umarmt, wobei sich der Darstellung auch Kreuz und Taufschale hinzugefügt finden. Sowie ferner ein – möglicherweise nach ebendieser Zeichnung angefertigtes – Bild eines anonymen Malers⁵⁶, die den Täufer zusätzlich fellbekleidet und mit ernstem Gesichtsausdruck wiedergibt (Abb. 9). Die „Präzisierung“ des Sujets des Capitolina-Bildes im Sinne einer „Vereindeutigung“ seines religiösen Charakters durch die Caravaggio-Nachfolge (sei es in schriftlicher oder visueller Form) zeugt ebenso, wie die zahlreichen überlieferten Titelvarianten davon, dass die unscharfe Bildikonographie des Kapitolinischen Bildes sowohl die zeitgenössische Kunstkritik wie die zeitgenössischen Künstler deutlich irritierte.

Tatsächlich besitzen die divergierenden Auffassungen hinsichtlich des Darstellungsvorwurfs nicht von der Hand zu weisende Berechtigung. Denn von den durch die Bildtradition „kodifizierten“ Attributen eines Johannes in der Einsamkeit hat Caravaggio seiner „Johannesgestalt“ zweifellos die am wenigsten signifikanten zugewiesen: Das rote Tuch und das Fell sowie schließlich noch die angedeutete wildnishaftige Umgebung. So „neutral“, das heißt auch in einem anderen (also auch nicht-religiösen) Kontext denkbar, diese Attribute auch anmuten, so würden sie jedoch – in Verbindung mit den entsprechenden schriftlichen und den visuellen Quellen – doch ausreichen, um die Kapitolinische Bildfigur in einem sakralen Bereich zu verankern und damit als Johannes den Täufer zu identifizieren. Was diese Identifizierung dennoch problematisch erscheinen lässt sind zum einen die – mit den überkommenen Täufer-Attributen – unvereinbare Ersetzung des Lammes durch einen Widder als Assistenztier des Dargestellten. Und zum anderen die so ostentativ

⁵⁴ *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), S. 231 Anm. 2.

⁵⁵ Oppé Collection, London. A. MOIR: *Caravaggio and his Copyists*, New York 1976, S. 87, Nr. 16a.

⁵⁶ *Johannes der Täufer*, Öl auf Leinwand, 115,4 x 85,9 cm; Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow. MOIR 1976 (wie Anm. 54), S. 87, Nr. 16g.

zur Schau getragene Nacktheit des Knaben. Mit Blick auf die Tatsache, dass der Widder in dieser Darstellung nicht so sehr als Attributtier, sondern fast schon als ein „Mitprotagonist“ fungiert sowie angesichts der sinnlich-erotischen Ausstrahlung der Jünglingsfigur, scheint die mit den Bezeichnungen *Pastor Friso* und *Coridone* intendierte Situierung der Darstellung im profanen Bereich durchaus ihre Berechtigung zu besitzen.

Das aus der spezifischen Struktur des Bildes resultierende ambivalente Oszillieren der Darstellung zwischen dem sakralen und dem profanen Bereich zieht eine bis heute in der Forschung fortbestehende Trennlinie zwischen jenen Autoren, die sich für die „traditionelle“ Deutung der Bildfigur als Johannes den Täufer aussprechen und jenen Forschern – überwiegend jüngeren Datums – die ihr die sakrale Identifizierung zugunsten einer profanen Gestalt absprechen.

Je nach dem, welche der überlieferten Titelvarianten den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet, schwankt dabei die ikonographische Einordnung des Bildes zwischen einer mythologischen Gestalt und einem leonardesk vorgeprägten Johannes-in-der-Einsamkeit-Typus.⁵⁷

Jüngst wurde von Liliana Barroero auch die Interpretation des Dargestellten als die Figur des alttestamentlichen Isaak erwogen, der – über seine Errettung glücklich lachend – den Widder umarmt, der an seiner statt geopfert werden soll.⁵⁸

Seit jeher stehen die Befürworter einer – den ältesten schriftlichen und visuellen Kommentaren verpflichteten – religiösen Interpretation der Kapitolinischen Bildfigur vor der heiklen Aufgabe, sowohl den unverhohlenen erotischen Habitus des Knaben wie sein unkonventionelles Assistenztier in den sakralen Bildinhalt zu integrieren. Die mit dem *decorum* einer nicht-profanen Darstellung nur schwer zu vereinbarende aufreizende Pose des Jünglingsaktes wurde in der Folge in formaler Hinsicht mit Caravaggios Rekurs auf einen von Michelangelos *Ignudi* (1509-10) der Decke der Sixtinischen Kapelle erklärt.⁵⁹ Bis heute ist sich die Forschung jedoch uneinig darüber, welcher *Ignudo* konkret als motivische Inspirationsquelle gedient haben soll (üblicherweise wird jener links oberhalb der Erythräischen Sybille genannt, bisweilen

⁵⁷ So beispielsweise SPIKE 2001 (wie Anm. 14), S. 126.

⁵⁸ L. BARROERO: „L' Isaacco di Caravaggio nella Pinacoteca Capitolina“, in: *Bollettino dei Musei Comunali di Roma* 11, 1997, S. 37-41; R. PAPA: „Il cosiddetto 'San Giovannino' di Caravaggio nella Pinacoteca Capitolina: il sorriso di Dio“, in: *Art e dossier* 131, 1998, S. 28-32; C. RUDOLPH/S. OSTROW: „Isaac Laughing. Caravaggio, non-traditional imagery and traditional identification“, in: *Art History* 24, 2001, S. 646-681.

Dieser, von der neuesten Forschung bemerkenswert enthusiastisch aufgenommenen Neuinterpretation lässt sich jedoch entgegenhalten, dass eine solche Interpretation weder über eine Rekursmöglichkeit auf eine Quellenbezeichnung verfügt, noch über visuelle Reflexe in der Caravaggio-Nachfolge.

⁵⁹ Erstmals bei H. WAGNER: *Michelangelo da Caravaggio*, Bern 1958, S. 82f.

auch die Figur rechts von der Persischen Sybille⁶⁰), ungeachtet der differenzierten Meinung der älteren Autoren hinsichtlich der Beweggründe für den Motivrekurs auf Michelangelo (polemische Absicht?⁶¹ Positive Referenz auf das große Vorbild?⁶²) wird die referentielle Rolle der *Ignudi* für die Kapitolina-Figur mittlerweile allgemein anerkannt. In inhaltlicher Hinsicht wird auch von der neueren Literatur zumeist auf die (bereits erwähnte) oberitalienische Darstellungstradition des androgynen Typus' des jugendlichen Johannes in der Einsamkeit verwiesen.⁶³

Obwohl die Literatur zum Kapitolina-Bild mittlerweile nur noch mit Mühe überblickt werden kann, vermag auch die neuere Forschung, ähnlich wie die älteren Autoren, – bei jeweils unterschiedlicher Begründung – den „widerspenstigen“ Widder immer noch nur über die Hilfskonstruktion einer symbolisch-allegorischen Auslegung seiner Rolle an der Seite Johannes des Täufers in die sakrale Interpretation der Darstellung zu integrieren.

Als grundlegend erweist sich dabei immer noch der Deutungsversuch von Luigi Salerno, dem zufolge das traditionelle Johannes-Lamm in Caravaggios Bildschöpfung dem Widder gewichen sei, weil der Einsatz des Widders – als alttestamentliches Opfertier – die Opfersymbolik der Darstellung zusätzlich akzentuiere.⁶⁴

Salernos Ansatz der Opferkonnotation des Widders weiterführend und zugleich mit der These Liliana Barroreos „fusionierend“, die, wie bereits erwähnt, in der Figur Isaak sieht, der nach seiner Errettung den Widder als Ersatzopfer fröhlich umarmt, interpretiert die jüngste Literatur den Widder – in überaus fragwürdiger Weise – als das alttestamentliche Attributtier Isaaks, das von Johannes dem Täufer umarmt wird. So kommt etwa Catherine Puglisi (1998) zum Schluss: *„In choosing a ram instead of a lamb, Caravaggio exchanged the most common symbol of Christ's crucifixion for the rarer biblical reference to Abraham's sacrifice of the ram in place of his son Isaac, by which he might have intended to juxtapose the old, pre-Christian order with*

⁶⁰ So etwa bei Friedländer und Puglisi; C. PUGLISI, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, S. 207 Abb. 109.

⁶¹ So beispielsweise Longhi (LONGHI 1927 (wie Anm. 33), S. 29) und Freedberg (S. FREEDBERG: *Circa 1600: A Revolution of Style in Italian Painting*, Cambridge Mass.-London 1983, S. 59), der von *“a derisive irony, in a sense a blasphemy”* spricht, oder Friedländer (W. FRIEDLÄNDER: *Caravaggio Studies*, New Jersey 1955, S. 91 (*“persiflage”, “mockery”*)).

⁶² So etwa SALERNO 1966 (wie Anm. 4), S. 111 (*“schema considerate nobile e classico”*).

⁶³ In der älteren Literatur beispielsweise Roberto Longhi, Ernst Benkart, Walter Friedländer, Hugo Wagner, Luigi Salerno, Herwart Röttgen sowie Leonhard J. Slatkes.

⁶⁴ SALERNO L.: „Caravaggio e i caravaggeschi“, in: *Storia dell' Arte* 7/8, 1970, S. 243.

the new.”⁶⁵ Auch nach Beverly Louise Brown (2005) betont die Tatsache, „dass Johannes den Widder umschlingt, seine Herkunft aus der vorchristlichen Ära, lässt sich jedoch auch dahingehend interpretieren, dass man das Christentum annehmen müsse, wenn man im Zustand der Gnade sterben möchte“.⁶⁶

Der Opferbezug des Widders als integrierendes Element der Darstellung lag auch der Interpretation Walter Friedländers zugrunde. Jedoch leitete der Forscher das Beineinandersein von Knabe und Widder im Kapitolina-Bild formal wie inhaltlich von der Situierung des vorbildhaften *Ignudo* auf der Sixtinischen Decke ab: Die Tatsache, dass sich dieser in unmittelbarer Nachbarschaft des *Opfers Noahs* abgebildet findet, die die Opferung eines Widders zeigt, sei, so Friedländer, ausschlaggebend gewesen für Caravaggios Kombination von Knaben und Widder in seiner „*very unconventional composition*“.⁶⁷

Auf Friedländers – überaus riskanter – Interpretationsbasis baut unter anderem Irving Lavin (2001)⁶⁸ auf, der den suggestiv erotischen Aspekt der Darstellung – unter Einbindung von Maurizio Calvesi (1990) Interpretation der Kapitolina-Darstellung – ebenfalls als religiöses Kryptogramm „Emblem der göttlichen Liebe“⁶⁹ deutet. In einer schwer nachvollziehbaren und überaus fragwürdigen Beweiskette aus Zitaten der Heiligen Schrift kommt Lavin zum Schluss, die Darstellung alludiere auf das frühchristliche Thema des Guten Hirten. In der Umarmung des Widders durch den Täufer sei eigentlich die Umarmung der Kirche durch Christus zu sehen.

Einen anderen Interpretationsstrang hatte der Zugang Herwarth Röttgens eröffnet. Der Autor verwies als erster auf die Symbolik des Widders in der zeitgenössischen Emblematik, und hier auf ein Emblem aus Pietro Valerianos im Jahre 1575 erschienenen *Hieroglyphica*. Der Widder findet sich darin als „*Crucis hieroglyphicum, crux vero redemptionis*“ bezeichnet. Röttgens symbolisch-emblematische Deutung des Widders als Kreuzeshieroglyphe deutet die Umarmung des Widders durch Johannes den Täufer als Ausdruck der Liebe zum sich opfernden Christus und die Breitschaft, ihm im Märtyrertod voranzugehen.⁷⁰

⁶⁵ PUGLISI 1998 (wie Anm. 59), S. 206.

⁶⁶ *Ausst. Kat. London-Rom 2001* (wie Anm. 30), S. 296-298.

⁶⁷ FRIEDLÄNDER 1955 (wie Anm. 60), S. 90.

⁶⁸ I. LAVIN: „Caravaggio Revolutionary or the Impossibility of Seeing“, in: K. BERGDOLTE/G. BONSANTI (Hrsg.): *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia 2001, S. 625-644, 625-631.

⁶⁹ M. CALVESI: *La realtà del Caravaggio*, Torino 1990, S. 245.

⁷⁰ H. RÖTTGEN: „Caravaggio-Probleme. Die Altarwand der Contarelli-Kapelle“, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 20, 1969, S. 143-270, 168 Anm. 66.

Eine Ausnahme in der Reihe der symbolisch-allgorischen Auslegungen der Anwesenheit des Widders in der Kapitolina-Darstellung bilden jene Autoren, die sich der Interpretation Liliana Barroreos anschließen – wie etwa John T. Spike (2001)⁷¹ oder Sergio Guarino (2006-2007)⁷² – und den Dargestellten als alttestamentlichen Isaak interpretieren, und dessen innigen Bezug zum Widder mit seiner Freude über die Errettung durch das Opfertier erklären.

Anders als die genannten Autoren klammerten etwa Forscher wie Sidney J. Freedberg oder Howard Hibbard das Identifikationsproblem der Kapitolinischen Bildfigur in ihren Untersuchungen weitestgehend aus, beziehungsweise räumten gleichzeitig die Möglichkeit einer profanen Konnotation ein, weil ihrer Meinung nach das Bildthema nur einen Vorwand für den dahinter verborgenen „eigentlichen“ Darstellungsinhalt liefere. Laut Freedberg handelt es sich bei diesem „*real theme*“, das sich hinter dem „*Baptist with the sacrificial ram, or whatever other subject may be proposed for it*“ um die Thematisierung der Homosexualität des Malers.⁷³ Auch für Hibbard sind die „*homosexual aspects of the picture dominant, whatever subject may have been in Caravaggio's mind*“.⁷⁴ Dem gegenüber wenden Leo Bersani und Ulysse Dutoit (1998) ein, dass gerade die Festlegung „*that Caravaggio was representing homosexual youths (...) would be unfortunate. For it would ignore what we take to be the greatest originality of these paintings: their intractably enigmatic quality*“.⁷⁵

Der unübersehbare sensuelle Unterton der Darstellung, der treffend als „diffuse erotische Ausstrahlung“ charakterisiert wurde⁷⁶, hat naturgemäß die Zweifel an einem religiösen Sujet befördert. Dementsprechend interpretieren zahlreiche Autoren die Bildfigur als pagane Gestalt. Den Ausgangspunkt bildet dabei Celios Bezeichnung des Dargestellten als phrygischer Hirte („*Pastor friso*“). (Der andere profane Bildtitel, „*Coridone*“, der für den arkadischen Rinderhirten Corydon aus Vergils Eklogen stehen kann wie einen Hirten aus der *Hypnerotomachia Poliphili*⁷⁷, das heißt die Identifizierung des Dargestellten als Hirtenfigur, hat m.W. bislang keinen Befürworter in der Forschungsliteratur gefunden.)

⁷¹ SPIKE 2001 (wie Anm. 14), S. 126.

⁷² S. GUARINO: Katalogeintrag „Johannes der Täufer (Knabe mit dem Widder)“, in: *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), S. 229.

⁷³ FREEDBERG 1983 (wie Anm. 60), S. 54.

⁷⁴ HIBBARD 1988 (wie Anm. 2), S. 306.

⁷⁵ L. BERSANI/U. DUTOIT: *Caravaggios Secrets*, Cambridge (Mass.)-London 1998, S. 13.

⁷⁶ SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 89.

⁷⁷ A. W. G. POSEQ: *Caravaggio and the Antique*, London 1998, S. 44-45.

So meint Leonhard Slatkes in dem Dargestellten den Boethischen Prinzen Phrixos zu erkennen, der von einem Widder vom Tod errettet worden war, als er diesen zusammen mit seiner Schwester Helle über das Meer trug.⁷⁸

Auch Creighton E. Gilbert (1995) geht von Celios Titel „*Pastor friso*“ aus. Er identifiziert damit jedoch die Figur des Paris.⁷⁹

Der Deutung als pagane Darstellung lässt sich mit Catherine Puglisi entgegenhalten, dass „*the pictorial tradition for the mythological characters proposed thus far has even less in common with the image than Saint John*“⁸⁰. Vor allem aber, dass keiner der erhaltenen visuellen Reflexe der Darstellung diese in ein eindeutig profanes Sujet umdeutet.

Auch für die von Puglisi angesprochene „*tempting conclusion that Caravaggio intended no other subject beyond a 'nude with a ram'*“ (eine Deutung der indirekt auch die mehrfache „sujet-lose“ Benennung der Pamphilj-Kopie als „unbekleideter Mann mit Widder“ Vorschub leistet), besitzt kaum Plausibilität, denn es gibt, wie die Autorin selbst eingesteht, nur „*little evidence for a category of paintings without subjects in seventeenth-century Italy*“.⁸¹

Über die beiden Themenkomplexe sakrales beziehungsweise profanes Sujet hinaus wurden der Darstellung von der älteren Literatur, gewissermaßen in Anlehnung an Röttgens Feststellung, Caravaggio habe anscheinend „über die Fähigkeit und Kenntnis verfügt, in seine Werke eine Fülle von ikonographisch bedeutungsträchtigen Anspielungen zu legen“⁸² unterschiedliche Detailkonnotationen zugeschrieben, die in der neueren und neuesten Literatur gewissermaßen „nach Bedarf“ herangezogen werden.⁸³

⁷⁸ L. J. SLATKES: „Caravaggio's 'Pastor Friso'“, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 23, 1972, S. 67-72.

⁷⁹ C. E. GILBERT: *Caravaggio and his Two Cardinals*, London 1995.

⁸⁰ PUGLISI 1998 (wie Anm. 59), S. 205.

⁸¹ PUGLISI 1998 (wie Anm. 59), S. 205.

⁸² RÖTTGEN 1969 (wie Anm. 69), S. 168 Anm. 66.

⁸³ Alfred Moir etwa verwies auf die aufreizende Pose des Knaben, dessen Beine wie die der Leda gespreizt seien und erinnert daran, dass der Widder auch die „luxuria“ symbolisieren kann. (A. MOIR: *Caravaggio*, New York 1985, S. 114.)

Nach Röttgen sei das „übermütige Spiel des Knaben mit dem Widder in Caravaggios Sprache als menschlicher Ausdruck eines ‚*Amor divinus*‘ zu verstehen“, und seine Nacktheit im Sinne der neoplatonischen Nacktheit zu interpretieren. (RÖTTGEN 1969 (wie Anm. 69), S. 18 Anm. 66.)

Auch vom mutmaßlichen Auftraggeber her wurde auf das intendierte Darstellungsthema rückgeschlossen: So lasse etwa nach Slatkes die für die Darstellung dieser Szene vollkommen ungewöhnliche Bildikonographie den Schluss zu, dass die mythologische Prinzengestalt Phrixus in dem Bild zugleich auch das sanguinische Temperament verkörpere (vgl. L. J. SLATKES: „Caravaggio's Painting of the Sanguine Temperament“, in: *Actes du XXIIe Congrès d'histoire de l'art*, Budapest 1969, in: *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art: actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, ROZSA G. (Hg.), Budapest 1972, S. 17-24). Zudem berge der Widder einen Hinweis auf das Sternkreiszeichen des Sohnes des Auftraggebers, Giovan Battista Mattei. (SLATKES 1972 (wie Anm. 77), S. 71.)

Als Versuch eines „Kompromisses“ zwischen den beiden einander ausschließenden Grundpositionen, die das kapitolinische Bild entweder in einem sakralen oder in einem profanen Bereich situieren, sind in der jüngeren und jüngsten Literatur die Interpretationsansätze von Jutta Held (1996), Veronika Schroeder (1988) und John T. Spike (2001) zu werten, die die angesprochenen unterschiedlichen Sinnschichten des Bildes auf der anagogischen Ebene zu vereinigen suchen.

Held weist darauf hin, dass „die Oszillation zwischen biblischer und profaner Sinngebung einer bildlichen Figur in der Tat nichts Außergewöhnliches gewesen sei“, da „beide Bedeutungssysteme, das biblische wie das der antiken Mythologie in ihrer Tiefenstruktur äquivalent sein konnten“.⁸⁴ Nach Held verbinde die Figur Johannes des Täuflers mit einer Schäfergestalt im wörtlichen wie übertragenen Sinn eine Lebensweise in der Einsamkeit, abseits der Gesellschaft.

Eine ähnliche Position vertritt auch Spike, dem zufolge die unterschiedlichen Betitelungen des Dargestellten „*were not intendend to be mutually exclusive*“, da sie alle mit dem Grundthema von Opfer oder Errettung in Verbindung stünden. Der mythologische Phrixus sei von einem Widder ebenso errettet worden wie Isaak. Johannes der Täufer stünde mit dem Opferthema insofern in Verbindung, als er sein Leben für Christus hingegeben habe.⁸⁵

Ebenfalls für eine Überlagerung christlicher und paganer Motive spricht sich Veronika Schroeder aus. Auch ihr Ansatz besteht darin, einen Bezug zwischen der Darstellung und ihren unterschiedlichen Benennungen zu suchen. Allerdings analysiert Schroeder, im Unterschied zu den übrigen Autoren, sämtliche überlieferten Bildtitel im Hinblick auf die Ikonographie der Darstellung.⁸⁶ Schroeder kommt zu dem Schluss, dass die Bezeichnung „*Pastor friso*“ wörtlich als „Phrygischer Hirte“ zu übersetzen sei, eine Umschreibung für Ganymed, wie sie etwa bei Ovid

Nach Avigdor Poseq (1998) liege der Schlüsse zur Deutung des Werkes in der Klangähnlichkeit von „*montone*“ und „*monte*“, der Widder sei als Anspielung auf die angeblichen speziellen sexuellen Vorlieben des Kardinals del Monte zu interpretieren. (POSEQ 1998 (wie Anm. 76), S. 47-48.).

⁸⁴ HELD 1996 (wie Anm. 27), S. 146.

⁸⁵ SPIKE 2001 (wie Anm. 14), S. 126.

⁸⁶ Schroeder lehnt dabei die Bezeichnung „*Coridone*“ als irreführend ab, da der bei Theokrit (*Idyllion* IV), auftretende Koridon ein Rinderhirte gewesen sei. Im Bezug auf die Bezeichnung „*Pastor friso*“ lehnt Schroeder sowohl die Identifikation mit Phrixos wie auch mit Paris ab, da Phrixos ein Prinz, und kein Schafhirte gewesen sei, und Paris ein Rinder- und kein Schafhirte. Vgl. SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7) 71-72. Auch spricht sich die Autorin im Prinzip gegen eine Erklärung des Bildes über den Titel „*Johannes der Täufer*“ aus, da ihrer Ansicht nach „ein im Sinne des Alten Testaments interpretierter Johannes der Täufer ikonographisch nicht vorstellbar ist: die Figur des Johannes ist zwar bukolischen und genrehaften Elementen gegenüber sehr offen, erscheint jedoch, soweit ich sehe, nie mit einem Widder“. SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 87.

beziehungsweise auch bei Lukian⁸⁷ zu finden ist. Lukian beschreibt in seinen *Göttergesprächen* „den Phrygier“ bzw. „Schafhirten Ganymed“, wie dieser nach seiner Entführung durch Zeus auf den Olymp dem Göttervater anbietet, ihm einen Schafbock als Opfer darzubringen, wenn dieser ihn wieder zu seiner Herde auf die Erde zurückkehren lässt⁸⁸. In Zusammenhang mit der Ganymed-Thematik verweist Schroeder auf die in der Emblemliteratur vorkommenden Ganymed-Ikonen, die in formaler Hinsicht überwiegend auf Michelangelos Ganymed-Zeichnung zurückgehen.⁸⁹ Von besonderem Interesse für das Kapitolinische Bild sind dabei Andrea Alciatis *Emblemata*⁹⁰. Dessen Emblem IV kombiniert ein Ganymed-Ikon mit der Darstellung des Ganymed-Raubs durch Zeus in Gestalt eines Adlers mit einem Epigrammtext, der die mythologische Darstellung in christlichem Sinne interpretiert.⁹¹ Durch die christliche „Umpolung“ wird die homoerotische Komponente des Knabenraubes in Alciatis Ganymed-Ikon „entschärft“ und zum Sinnbild des geistigen Entrücktwerdens der menschlichen Seele durch und zu Gott.

Schroeder weist in der Folge nach, dass die Ganymed-Thematik im 16. Jahrhundert auch noch auf eine andere Deutungsebene hin offen war, die wahrscheinlich auf eine Verschränkung der Ganymed-Ikonographie mit der Darstellung Johannes des Evangelisten im *Ovidus Moralizatus* zurückzuführen ist.⁹² Darin wurde Ganymed als „Präfiguration“ des Evangelisten Johannes gelesen, der Adler wiederum „bedeutete Christus oder die vollkommene Reinheit, die Johannes in die Lage versetzte, die Geheimnisse des Himmels zu offenbaren“⁹³. Das mit der Ganymed-Thematik im 16. Jahrhundert assoziierte Inhaltsspektrum reichte also von der „mythologischen Umschreibung der Knabenliebe bis zum neuplatonischen Sinnbild der Erkenntnis und der Präfiguration des Evangelisten Johannes. Wichtig ist, dass diese heute unvereinbar erscheinenden Bedeutungen gerne miteinander vermengt wurden und

⁸⁷ Ovid, *Metamorphosen*, X; Lukian, *Göttergespräche* IV und V. Schroeder verweist in Zusammenhang mit Lukian darauf, dass sich seine Schriften besonders in Künstlerkreisen aufgrund der in ihnen erhaltenen Beschreibungen von Kunstwerken der Antike großer Beliebtheit erfreut haben. SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 77.

⁸⁸ „Wenn du mich zurückbringst, verspreche ich dir, dass er (Ganymeds Vater) dir, dass er dir zum Entgelt für mich einen anderen Schafbock opfern wird. Wir haben ja daheim einen dreijährigen großen, der der Herde zur Weide vorausgeht.“ Lukian, *Göttergespräche*, zit. n. SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 76.

⁸⁹ SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 79-82.

⁹⁰ ALCIATI, Andrea: *Emblemata. Cum Claudij Minois ad eadem Commentariis & Notis posterioribus. Lugduni MDC*. Allerdings findet sich, so Schroeder, das Ganymed-Ikon nur in den Ausgaben Lyon 1542, Antwerpen 1573 sowie Lyon 1600. zit. n. SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 79.

⁹¹ *Quisne Jovem tactum puerili cedat amore / Dic, haes Maeonius finxerit unde senex. / Consilium, mens atque Dei cui gaudia praestant, / Creditur is summo raptus adesse Iovi.*

⁹² *Ovidus Moralizatus*. Paris 1515. Zit. n. SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 83 Anm. 98.

⁹³ E. PANOFSKY: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Renaissance*. Köln 1980. Zit. n. SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 83 Anm. 98.

nicht mehr entschieden werden konnte und wohl auch nicht sollte, welche davon nun *eigentlich* gemeint sei⁹⁴.

Das Kapitolinische Bild, konkludiert Schroeder, sei damit letztlich ein Vexierbild, das zwischen „Verführen“ und „Verführtwerden“ oszilliert. Dies sowohl auf der homoerotischen Ebene, auf der der Betrachter gleichsam die Stelle des begehrenden Zeus einnimmt sowie – sublimiert im christlich-moralisierendem Sinn – auf der geistigen Ebene des „Verführt-“ und „Entrücktwerden“ durch Christus. (In diesem Sinne könnte, Schroeders Ansicht nach, auch Mancinis Bezeichnung „*Giovanni Evangelista*“ ihre Rechtfertigung erhalten.⁹⁵)

Damit werde, so konkludiert Schroeder, der Titel „*Knabe mit dem Widder*“ dem Kapitolinischen Bild am besten gerecht. Letztendlich, so die Autorin weiter, sei aber auch die traditionelle Identifizierung mit „*Giovanni Battista*“ nicht gänzlich von der Hand zu weisen. Denn „entweder sah man in der Darstellung tatsächlich nur, was als fester Bildtypus bekannt war, oder man benannte sie, eben weil sie im ikonographischen Zwischenbereich angesiedelt ist, der Einfachheit halber mit diesem allgemein bekannten Titel“⁹⁶.

Schroeders Deutungssystem des Kapitolinischen *Knaben mit einem Widder* stellt m. A. n. unzweifelhaft die bislang differenzierteste Lesart des Bildes dar. Es ermöglicht der Autorin, wie Margit Franziska Brehm anmerkt, „die erotisch-sinnliche Ausstrahlung des Bildes begrifflich zu fassen, ohne in eine vulgärpsychologisch-naturalistische Ausdeutung des Bildes als Ausdruck der homosexuellen Veranlagung des Malers zu verfallen“⁹⁷. Zugleich scheint es Schroeder gelungen zu sein, ein facettenreiches Gesamtkonzept der ikonographisch-ikonologischen Ausdeutung des Kapitolinischen Bildes zu liefern, das sich auf mehrere Deutungsebenen hin öffnet, ohne sich gleichzeitig in einer „partikularistischen“ Ikonographie zu verlieren, die auf verschiedene nebeneinanderlaufende Deutungssysteme zurückgreifen muss.

⁹⁴ SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 84-85. (Hervorhebung durch V.S.).

In das Kapitolinische Bild spielt nach Ansicht der Autorin noch ein weiteres ikonographisches Programm hinein: Die Personifikation der „Libidine“, der in Cesare Ripas *Iconologia* ein Ziegenbock als Zeichen der Liebeskraft und Weintrauben als Zeichen der Trunkenheit beigegeben sind. (RIPA, Cesare, *Iconologia*. Roma MDCIII) SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 90.

⁹⁵ Zu den Kennzeichen des Johannes des Evangelisten gehören neben der Situierung der Gestalt in einsamer Natur auch die Bartlosigkeit.

In der Literatur wird Mancinis Titel jedoch durchgehend als *lapsus linguae* abgetan. Lediglich Cinotti weist darauf hin, dass das Bild möglicherweise einen - heute nicht mehr erkennbaren - Hinweis auf eine Darstellung Johannes des Evangelisten enthalten haben könnte, wie etwa einen Adler in der nicht mehr klar lesbaren linken oberen Bildecke. Vgl. CINOTTI/DELL ACQUA 1983 (wie Anm. 11), S. 522.

⁹⁶ SCHROEDER 1988 (wie Anm. 7), S. 91.

⁹⁷ M. F. BREHM: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, Frankfurt a.M./Berlin u.a. 1992, S. 305.

Schröders Ansatz greift Valeska von Rosen in ihrem Aufsatz *Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufers* (2003) auf. Von Rosen geht zwar über die von Schröder erzielten Ergebnisse nicht hinaus, lenkt aber die Aufmerksamkeit auf die spezifischen Aspekte der Bildstruktur des Kapitolinischen Gemäldes. Die Autorin konstatiert, die charakteristischen strukturbildenden Merkmale des Kapitolina-Bildes, nämlich „die Ambivalenz und die semantische Offenheit“, hätten im Vergleich zu anderen Gemälden eine noch größere Steigerung erfahren, seien aber auch in den übrigen Johannes-Darstellungen des Künstlers durchaus bewusst angelegt.⁹⁸ Von Rosen zufolge sei das durch die potentielle semantische Offenheit der Bildstruktur bedingte Oszillieren des Sujets zwischen einer religiösen und einer profanen Darstellung vom Künstler absichtsvoll intendiert. Über seine ikonographische Ambivalenz fordere das Bild den Betrachter dazu auf, selbst „zu bestimmen, wo die Grenze liegt, was wir sozusagen als Johannes akzeptieren können, und ab wann aus dem Täufer in der Wüste ein Hirte, und damit eine profane Figur wird“.⁹⁹

⁹⁸ V. VON ROSEN: „Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufers“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 7/8, 2003, S. 59-72, 66.

⁹⁹ VON ROSEN 2003 (wie Anm. 97), S. 67.

III. Caravaggios *Johannes der Täufer* der Galleria Borghese in Rom

Bei dem Bild der Galleria Borghese (Abb. 1) handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine der letzten Auseinandersetzungen des Künstlers mit einem Thema, das sein Œuvre geradezu „leitmotivisch“ durchzieht. Laut übereinstimmender Forschungsmeinung ist das Borghese-Bild mit einem jener „*doi S. Gio(v)anni*“¹⁰⁰ zu identifizieren, die Caravaggio auf seiner Rückreise von Neapel nach Rom im Juli des Jahres 1610 neben einer Darstellung der Maria Magdalena mit sich führte.¹⁰¹

Das hochformatige Bild zeigt einen jungen Knaben, der – bis auf einen weißen Lendenschurz nackt – ganzfigurig auf einem Lager ruht, das aus den Ästen eines umgefallenen Baumes gebildet scheint, über die ein üppiges rotes Tuch gebreitet ist. Die Körperhaltung des Dargestellten ist seltsam doppeldeutig, er ist halb sitzend und halb liegend gegeben, sein leicht nach rechts vorne gedrehter Oberkörper scheint angespannt, während die Beine schlaff und kraftlos wirken. Er stützt sich mit dem linken Arm auf einer Erhebung auf, die unter den üppigen Stoffbahnen des Tuches verborgen bleibt. Sein rechter Arm ist dabei so vor den Körper gelegt, dass die Finger der rechten Hand das linke Handgelenk umgreifen. Die linke der beiden seitlich des Oberkörpers übereinandergelegten Hände hält mit zwei Fingern einen Stab. Der Zeigefinger der Rechten ist in einem angedeuteten Weisegestus erhoben und weist rechts aus dem Bild. Die ausgestreckten Beine des Knaben lenken das Auge auf einen auf dem Boden liegenden Holzstrunk, auf dem sein linker Fuß aufruht, während das rechte Bein den Körper auf dem Boden abstützt. Vom Betrachter aus zur Linken des Knaben, schräg parallel zu ihm, aber ein wenig in die Bildtiefe versetzt, steht ein überproportionierter Widder, der Blätter von einem Strauch im Bildmittelgrund zupft. Der Knabe scheint ihn nicht wahrzunehmen. Obwohl sein Blick bildauswärts auf den Betrachter gerichtet ist, geht er doch nach innen.

¹⁰⁰ Als das andere Johannes-Bild galt traditionell der „*Johannes der Täufer an der Quelle*“ der maltesischen Sammlung Bonello. Neuerdings wurde dafür allerdings auch der „*Liegenden Johannes der Täufer*“ einer deutschen Privatsammlung in Erwägung gezogen. Das wohl um 1610 entstandene Bild wurde von Maurizio Marini publiziert (Vgl. M. MARINI: „Michael Angelus Caravaggio romanus. Rassegna studi e proposte“, in: *Studi Barocchi* I, Roma, 1978-79, S. 23-25; 41-32, Taf. 3-5 Abb. 15-25.) Vgl. zuletzt auch *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), S. 234-236, Kat. Nr. 26 (mit weiterführender Literatur).

¹⁰¹ Vgl. den Brief von Deodato Gentile, Bischof von Caserta und Apostol. Nuntius im spanischen Vizekönigreich an Kardinal Scipione Borghese vom 29. Juli 1610, zit. n. V. PACELI: *L'ultimo Caravaggio. Dalla Maddalena a mezza figura ai due San Giovanni (1606-1610)*, Todi 2002, S. 121 (im Original ist die Rede von: „*li doi S. Gio(v)anni e la Maddalena*“).

Die den Dargestellten umgebende waldähnliche Umgebung ist nur zitathaft angedeutet. In der rechten vorderen Bildecke sind Pflanzen auszumachen, den Bildmittelgrund nehmen Weinranken ein. Der karge Hintergrund hinterfängt den Protagonisten wie eine undurchdringliche dunkle Wand.

Neben der gedämpften Koloristik und stärkeren Tonigkeit der Darstellung fällt vor allem ihre betonte Zuständlichkeit auf. Zusammen mit der (auch im kompositionellen Auseinanderstreben von Knabe und Widder akzentuierten) Bezugslosigkeit zwischen den beiden Bildprotagonisten sowie der Reflexivität des Gesichtsausdrucks des Knaben unterstreichen sie die melancholische Grundstimmung, die dem Borghese-Bild eignet. Spike bezeichnet den Ausdruck der Darstellung wohl am treffendsten als „*a poignant expression of spiritual isolation*“¹⁰².

Ogleich die Eigenhändigkeit des Werkes von der Forschung nicht infrage gestellt wurde und auch von der neuesten Forschung bestätigt wird (so unter anderem durch die bei der Restaurierung 1991 festgestellten caravaggio-spezifischen Incisioni¹⁰³, die die Umrisslinien der Knabenfigur und der wesentlichsten Bildelemente markieren, wie auch durch zahlreiche Pentimenti, insbesondere im Bereich des Gesichtes und des Haares des Dargestellten, seiner rechten Wade und der rechten Schulter¹⁰⁴), gilt das Werk allgemein als ein eher „schwächeres“ Bild des Künstlers, wobei sich seit Schudt¹⁰⁵ in der Literatur vor allem die Gestaltung der Beine beanstandet findet.

Die Entstehungszeit des Bildes wurde ursprünglich für die letzten Jahre von Caravaggios Romaufenthalt angenommen und erst von Marini mit der Erwähnung eines „St. Juan Bautista“ in einem Schreiben des Vizekönigs von Neapel vom 19. August 1610 in Zusammenhang gebracht.¹⁰⁶ Marinis Annahme, bei dem Bild der Galleria Borghese handle es sich um eine der beiden gegen Ende von Caravaggios Schaffenszeit entstandenen Täufer-Darstellungen¹⁰⁷, deckt sich auch mit dem stilistischen Befund, der eine Entstehungszeit um 1609/1610 nahelegt. Das Bild

¹⁰² SPIKE 2001 (wie Anm. 14), S. 235.

¹⁰³ Zur charakteristischen Arbeitsweise des Künstlers vgl. weiterführend N. KROSCHESKI: *Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio*, München 2002.

¹⁰⁴ *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), S. 234.

¹⁰⁵ L. SCHUDT: *Caravaggio*, Wien 1942, S. 28-29.

¹⁰⁶ M. MARINI: *Io Michelangelo da Caravaggio*, Roma 1974, S. 55, 284 Kat. Nr. 93. Der Brief abgedruckt bei PACELLI 2002 (wie Anm. 100), S. 132.

¹⁰⁷ In der älteren Literatur wurde das Bild in Zusammenhang mit einer Bestellung Scipione Borgheses in Rom in die Zeit um 1605-06 datiert cfr. HELD 1996 (wie Anm. 27), S. 145, erst seit Cinotti 1973 (CINOTTI/DELL ACQUA 1983 (wie Anm. 11) S. 501) wurde die heutige spätere Datierung allgemein akzeptiert. Vgl. Ausführlich PACELLI 2002 (wie Anm. 100), S. 132 und 226, Anm. 23 und 24.

dürfte möglicherweise noch in Sizilien oder aber bereits während des zweiten Neapelaufenthaltes des Künstlers entstanden sein.¹⁰⁸

Die Forschung nimmt an, dass die Funktion als Galeriebild zugleich der ursprünglichen Bestimmung des Werkes entsprach. Es liegt im Bereich des Möglichen, dass es als eine Art Versöhnungsgeschenk an Kardinal Scipione Borghese, Staatssekretär und Nepoten Papst Pauls V., gedacht gewesen sein könnte, von dem sich Caravaggio Hilfe bei der Begnadigung für den Mord an Ranuccio Tomassoni am 28. Mai 1606 versprochen haben soll.¹⁰⁹

Laut den nach dem Tod des Künstlers am 18. Juli 1610 erstellten, 1994 von Pacelli publizierten, Aufzeichnungen¹¹⁰ verblieb das Bild der Galleria Borghese, nachdem Caravaggio in Palo (nördlich von Rom) von päpstlichen Soldaten in Gewahrsam genommen worden war, zusammen mit den beiden anderen Bildern und seinen übrigen Habseligkeiten, an Bord jenes Schiffes mit dem der Künstler gereist war. Das Schiff kehrte nach Neapel zurück, die Bilder wurden Costanza Colonna-Sforza, Marchesa da Caravaggio übergeben, in deren Palast der Künstler in Neapel gewohnt hatte. Die erhaltene Korrespondenz zum Nachlass Caravaggios belegt, dass Kardinal Scipione Borghese unmittelbar, nachdem er Nachricht vom Tod des Künstlers erhielt, versuchte, in den Besitz der drei Bilder zu gelangen. Als Vermittler fungierte dabei der päpstliche Nuntius im Vizekönigreich Neapel, Deodato Gentile, Bischof von Caserta. Während die *Maria Magdalena* wohl bei der Marchesa da Caravaggio verblieb¹¹¹, wurden die beiden Johannes-Bilder zunächst dem Prior des Malteserordens in Capua übergeben und befanden sich dann von Oktober 1610 bis August 1611 in Gewahrsam des spanischen Vizekönigs in Neapel, Dom Pedro Fernandez de Castro, Conte de Lemos. Dem Kardinalnepoten wurde schließlich nur eines der beiden Johannes-Bilder rückerstattet. Der Bischof von Caserta berichtet in einem vom 26. August 1611 datierten Brief an Kardinal Scipione Borghese, dass die Übersendung eines „*quadro di S. Gio. Batt(ist)a del Caravaggio*“ auf einer Feluke nach Rom bereits erfolgt sei.¹¹² Das Werk findet sich im Juli 1613 in dem von Scipione Francucci erstellten Inventar der Borghese-Sammlung als „S.

¹⁰⁸ SPIKE 2001 (wie Anm. 14), S. 233.

¹⁰⁹ SPIKE 2001 (wie Anm. 14), S. 233. GILBERT 1995 (wie Anm. 78), S. 135.

¹¹⁰ Zu Dokumenten betreffs Caravaggios letzter Schaffenszeit vgl. im Folgenden PACELLI 2002 (wie Anm. 100), S. 119 ff.

¹¹¹ *Ausst. Kat. London* 2005 (wie Anm. 13), S. 148.

¹¹² Vgl. den 5. Brief vom 26. August 1611; *Ausst. Kat. Düsseldorf* 2006-2007 (wie Anm. 2), S. 234.

Giovanbattista del Caravaggio“ katalogisiert.¹¹³ Damit hatte das Bild in jene Sammlung gefunden, für die es aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich bestimmt gewesen war. 1878 wurde es in die Galleria Borghese übernommen. Seit 1991 ist es im Besitz des italienischen Staates.

Der aufgrund der ungeklärten Besitzverhältnisse vom spanischen Vizekönig veranlassten Zwischenlagerung des Bildes in Neapel verdankt sich die Existenz einer freien Kopie, die sich bis heute in Neapel befindet.¹¹⁴ (Gleichwohl schließt die Forschung nicht aus, dass es sich bei dem Bild um eine Kopie nach einer Kopie handelt.¹¹⁵) Es ist dies der *San Giovanni Battista* der Chiesa della Presentazione al Tempio (Chiesa della Scorziata)¹¹⁶ (Abb. 10), die von Pacelli einem Künstler aus dem Carracciolo-Umkreis zugeschrieben wurde. Dieser ist möglicherweise mit einem in den Dokumenten als Baldassare Alvise bezeichneten Künstler identisch, der mittlerweile mit dem flämisch-stämmigen Baldassare Aloisi Galanino identifiziert wird, der am Hofe des Vizekönigs als Kopist tätig war und für diesen nachweislich zwei Kopien von Caravaggios *David*¹¹⁷ angefertigt hatte. Als *terminus ante quem* für die Entstehungszeit der Kopie darf der November 1610 angenommen werden.¹¹⁸

Im Gegensatz zu seinem berühmten Vorbild deutet das – seitenverkehrte – Derivat die seltsam ambivalente Haltung des Vorbildes in eine eindeutigere Sitzstellung um, wobei die bei Caravaggio so charakteristisch verkürzten Beine des Knaben nun stärker bildparallel gegeben sind. Vor allem aber ist der Dargestellte nun ikonographisch zweifelsfrei als Johannes der Täufer ausgewiesen: Der von Caravaggio so prominent ins Bild gesetzte Stab ist verkleinert und in einen Kreuzstab umgewandelt, das weiße Perozema wird vom roten Mantel weitgehend überdeckt. Der Widder des Caravaggio-Originals findet sich zwar beibehalten, doch er kauert, wesentlich verkleinert, im Bildvordergrund am Boden und wendet sich frontal aus dem Bild.

¹¹³ S. FRANCUCCI: *La Galleria dell'Illustrissimo e Reverendissimo Signor Scipione Cardinale Borghese cantata in versi*, Archivio Segreto Vaticano, *Fondo Borghese*, IV, 102. fol. 8v: 16 Juli 1613. (ed Arezzo, 1643).

¹¹⁴ Vgl. den 3. Brief von Deadato Gentile an Scipione Borghese vom 10. Dezember 1610: „*che dopo di finita la copia, che ne fece fare il Sig. r V.Re*“, zit. n. PACELLI 2002 (wie Anm. 100), S. 127.

¹¹⁵ Der Ausst. Kat. *Düsseldorf* verweist auf eine andere Alvise-Kopie die sich in der Kirche SS. Sacramento all'Avvocata befinden soll. Es ist mir leider nicht gelungen, diesen Hinweis zu überprüfen (K.F.); *Ausst. Kat. Düsseldorf* 2006-2007 (wie Anm. 2), S. 234.

¹¹⁶ Um 1610, Chiesa della Presentazione al Tempio (Chiesa della Scorziata), Öl auf Leinwand, 159 x 124, 5 cm; PACELLI 2002 (wie Anm. 100), S. 137ff., *Ausst. Kat. London* 2005 (wie Anm. 13), S. 148.

¹¹⁷ Rom, Galleria Borghese, Öl auf Leinwand, 125 x 101cm; *Ausst. Kat. London* 2005 (wie Anm. 13), S. 137-139, Kat. Nr. 16.

¹¹⁸ PACELLI 2002 (wie Anm. 100), S. 139.

Eine ähnliche „Präzisierung“ auf einen ikonographisch „orthodoxen“ Johannes den Täufer hin hat das Borghese-Bild auch in den zeitgenössischen literarischen Quellen erfahren. Der Widder wurde dabei entweder übergangen oder, ungeachtet der wahren Gegebenheiten, als Lamm „gelesen“.

Der bereits erwähnte Dichter Scipione Francucci, der Autor des Borghese-Inventars vom Juli 1613, besingt das Bild in einem panegyrischen Versgedicht auf die Bilder der Galleria Borghese. Darin widmet er Caravaggios „*San Giovanni*“ drei Strophen seines *Canto IV* (Stanzas 266-268)¹¹⁹:

*Emulo a Raffaello il Caravaggio
Anzi emulo gentil de la Natura
Sovra d'un masso, e sott'un ampio faggio
Giovinetto il Battista anco figura,
Splende ne' lumi suoi si vivo raggio,
L'aria ha sì dolce, et innocente e pura;
Che non pur santo par prima, che nato.
Ma non sembra in Adamo haver peccato.*

*Angelico Romito al cielo rivolto
De la terra, e di se nulla rimembra,
E l'bosco intorno tenebroso, e folto
Paradiso per lui fatto rassembra
Ha più tosto gentil, che scarno il volto,
E più che magre ancor gracili membra:
Tal che tutto quant'è per l'innocenza
Allattata pur sol de l'Astinenza.*

*Candido agnel per compagnia romita
La in quel deserto solo haver la piace.
E 'n lui mirando, a se medesimo addita
qual sia l'Agnello, ond'havra 'l mondo pace,
Non parla già, ben c'habbia spiroto, e vita!
Perché il verbo divino ancor si tace.
egli è voce del Verbo, e solo puote,
Echo di dio, di dio ridir le note.*

Auf offensichtliche Unstimmigkeiten zwischen Bild und Gedichttext hat bereits Venturi 1909 hingewiesen¹²⁰. Zwar beschreibt Francucci den Dargestellten zutreffend als jung und inmitten einer Art Waldlandschaft sitzend. Und er gibt die seltsam enigmatische Stille, die die Figur umgibt, einfühlsam wieder. Doch der Anachoret blickt auf dem Borghese-Bild nicht, wie Francucci suggeriert, gen' Himmel. Vor allem aber handelt es sich bei dem als Lamm beschriebenen Tier um einen Widder.

¹¹⁹ Das Gedicht findet sich *in extenso* abgedruckt in: VENTURI 1909 (wie Anm. 1), S. 31-50.

¹²⁰ VENTURI 1909 (wie Anm. 1), S. 40.

Francuccis Text bezieht sich damit entweder überhaupt auf ein anderes Johannes-Gemälde Caravaggios oder aber die ikonographischen Unstimmigkeiten wurden vom Dichter „absichtlich“ ignoriert, um die Darstellung im Nachhinein „titelkonform“ zu machen.

Im Unterschied zu seinem prominenten „Pendant“ der Kapitolina blickt das Borghese-Bild auf eine weit weniger differenzierte Interpretationsgeschichte zurück. Dies ist rein quellenmäßig durchaus nachvollziehbar, da sich im Unterschied zum Kapitolinischen Bild in den Inventarlisten keinerlei Hinweis auf eine ikonographische Unsicherheit hinsichtlich des im Borghese-Bild dargestellten Sujets findet. Wie bereits erwähnt wird das Bild 1613 von Francucci als „*S. Giovanbattista del Caravaggio*“ bezeichnet.¹²¹ 1657 spricht Scannelli von einem „*ignudo di S. Gio. Battista del Palazzo de' Borghesi*“, verweist zugleich aber auch auf eine zweite Darstellung gleichen Themas: „*un altro simile a tutti d'ogni paere di apparente vertià*“.¹²² 1693 vermerkt das Borghese-Inventar ein „*quadro grande con S. Gio. Batta. in tela nel deserto a sedere sopra un panno rosso del N° cornice dorata di Michel Caravaggi*“. Auch in den folgenden Nennungen, wiewohl das Bild seit 1790 (bis zu seiner Publikation 1909) irrtümlich Valentin de Boulogne zugeschrieben wird, ist durchgehend von einem „*Johannes in der Einsamkeit*“ die Rede.¹²³

Mit dem Fehlen nicht nur eines profanen, sondern überhaupt eines anderen Bildtitels in den Quellen scheint eigentlich die Möglichkeit eines anderen Bildsujets von vornherein obsolet. Dennoch ist festzuhalten, dass das Bild seit dem frühen 17. Jahrhundert durchgehend im Borghese-Palast am Campo Marzo verwahrt wurde, somit also der Beurteilung durch Schriftsteller beziehungsweise Kunsthistoriker entzogen war. Theoretisch ist also die Möglichkeit gegeben, dass der einmal gegebene Bildtitel von den nachfolgenden Inventarautoren einfach übernommen und bis ins 20. Jahrhundert weitertradiert wurde.

Doch angenommen, dass dem tatsächlich so wäre, so scheint dennoch die kontinuierliche Bezeichnung der Bildfigur des Borghese-Bildes als Johannes der Täufer durchaus ihre Berechtigung zu besitzen. Zwar fehlen auch dem Protagonisten

¹²¹ *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), S. 234.

¹²² Obwohl nicht ausgeschlossen werden kann, dass es noch einen anderen Johannes den Täufer Caravaggios in der gleichen Sammlung gegeben hat, geht die jüngere Forschung doch allgemein davon aus, dass mit Francuccis Beschreibung tatsächlich dieser und nicht ein anderer, heute verschollener „Johannes der Täufer“ Caravaggios der gleichen Galerie zu identifizieren ist. Rund 40 Jahre später spricht nämlich Francesco Scannelli in seinem *Il microcosmo della pittura* (Cesena 1657) explicite davon, dass sich im Palazzo Borghese zwei Johannesdarstellungen (von Caravaggio?) befanden. Vgl. F. HASKELL: *Patrons and Painters*, Yale 1980, S. 305.

¹²³ Vgl. im Folgenden P. DELLA PERGOLA: *La Galleria Borghese. Vol. II. (I dipinti)*, Roma 1955, Kat. Nr. 113, S. 78.

dieser Darstellung so signifikante Täufer-Attribute wie das Lamm und das Stabkreuz und das Tierfell, die Art der Inszenierung des halbnackten Jugendlichen auf einer roten Draperie inmitten einer wildnishaften Umgebung scheint aber doch dazu zu berechtigen, auch diese Darstellung in die Reihe der vergleichsweise ähnlich aufgefassten Täufergestalten aufzunehmen, wie beispielsweise dem Kansas City- oder dem Corsini-Johannes, beziehungsweise – mit Vorbehalt – dem nackten Johannes-Knaben der Kapitolina.

In vergleichbarer Weise zeugen auch die „Richtigstellung“ der thematischen Uneindeutigkeit des Borghese-Bildes in Scanellis Beschreibung, vor allem aber die „Korrektur“ durch den Kopisten in Neapel (Abb. 10) davon, dass der Bildprotagonist als Johannes der Täufer rezipiert wurde. Überaus interessant erscheint in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass das „falsche“ Assistenztier für den Kopisten offensichtlich nicht so schwer mit einer Täufergestalt zu vereinbaren war, wie sein weißes Perozema: Während er den Widder des Originals beibehielt und lediglich seine Position im Bildraum modifizierte, überdeckte der Kopist das Perozema fast zur Gänze mit einer roten Draperie.

Nichtsdestotrotz stellte und stellt der Widder das Hauptinterpretationsproblem des Borghese-Bildes dar. Insbesondere auch im Hinblick auf die Tatsache, dass die neueste Forschung den Protagonisten des Kapitolina-„Pendants“ in zunehmendem Maße als profane Figur rezipiert, und damit das Bild der Galleria Borghese zur einzigen Täufer-Darstellung Caravaggios wird, in der dem Täufer ein Widder als Assistenztier beigelegt ist.

Die bisherigen Lösungsvorschläge in der Literatur basieren – im Unterschied zum Kapitolina-Bild – ausschließlich auf dem Versuch, den Widder des Borghese-Bildes in eine religiöse Darstellung zu integrieren, sprich: ihn in eine begründbare Beziehung zu Johannes den Täufer zu setzen.

Wie bereits erwähnt, führte die interpretatorische Abhängigkeit des Borghese-Bildes von seinem Kapitolinischen Namensvetter und die daraus resultierende Parallelführung der Bildikonographien beider Bilder dazu, dass die anhand des analogen Problems erarbeiteten Lösungsvorschläge von der älteren Forschung gleichsam zwangsläufig auf das Borghese-Bild extrapoliert wurden. Mithin fungiert in der älteren Literatur auch im Borghese-Bild die traditionelle Opfersymbolik des Widders als integrierendes Element.

Einen anderen Interpretationsansatz verfolgt in der jüngeren Forschung Creighton Gilbert (1995). Er betrachtet Widder und Täufer als Repräsentanten von Altem und Neuem Bund (Judentum und Christentum) und interpretiert ihr Verhältnis zueinander, ausgehend von ihrer räumlichen Anordnung, als eine „antagonistische Koexistenz“. Für Gilbert ist auch das Abwenden des Täufers vom Widder symbolisch zu verstehen: nämlich als Abkehr von der alttestamentlichen (jüdischen) Opferform (wie Blutopfer und Beschneidung) zugunsten des Neuen Bundes, dessen unblutigen (christlichen) Taufritus Johannes der Täufer verkörpert.¹²⁴

Durch die Abkehr vom Opfer Abrahams und den damit vollzogenen Bruch mit dem Alten Bund habe Johannes, so Gilbert weiter, eine Entscheidung getroffen, die ihn in Caravaggios Auffassung in den Kontext einer moralisierenden Malerei stellt, die die Wahl zwischen Gut und Böse thematisiert, respektive die Entscheidung für das Gute zum Thema hat. Das Bild schreibe sich damit, so Gilbert, einem Themenkomplex ein, der sich gerade zur Zeit Caravaggios größter Beliebtheit erfreute und insbesondere am Beispiel der Darstellung des Herkules am Scheideweg exemplifiziert wurde. Entsprechend sucht Gilbert seine Auslegung mit dem Hinweis auf die formalen Analogien zu belegen, die er zwischen dem Bild Caravaggios und Annibale Carraccis um 1597 als *Quadro Riportato* für das Camerino Farnese im römischen Palazzo Farnese entstandener Darstellung des *Herkules am Scheideweg*¹²⁵ zu erkennen meint.

Nach Gilbert habe Caravaggio hier, in einem Paragone unter Malerkollegen, in formal-inhaltlicher Weise auf Carraccis Tugendbild Bezug genommen. Auch bei Caravaggio finde sich der Protagonist, ähnlich Herkules, zwischen zwei Optionen und tue seine Entscheidung für den moralisch richtigen Weg mit seiner Körperhaltung kund.

Sämtliche dargelegten Vorschläge einer Integrierung des Widders in das Bildthema des Borghese-Gemäldes weisen hinsichtlich ihres Denkmusters ein charakteristisches gemeinsames Merkmal auf: Da der Widder als unkonventionelles Bildmotiv die ikonographische Kohärenz der Johannes-Darstellung stört, wird er mit einer allegorisch-symbolischen Bedeutung belegt (Opfertier, Repräsentant des Alten

¹²⁴ GILBERT 1995 (wie Anm. 78), S. 13ff.

¹²⁵ Um 1595/96; Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel; Öl auf Leinwand; 167 x 237 cm; C. VOLPI: „Odoardo e il Camerino Farnese: ‚Virtù‘ politica, o ‚virtù‘ privata“, in: *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, M. G. BERNARDINI/S. DANESI SQUARZINA/C. STRINATI (Hrsg.), Milano 2000, S. 81-94; *Ausst. Kat. London-Rom* 2001 (wie Anm. 30), Kat. Nr. 37, S. 121.

Bundes) um über den „Umweg“ einer impliziten „tieferen“ Sinnschicht doch noch als Assistenztier Johannes des Täufers fungieren zu können.

Der einzige mir bekannte Versuch, den Widder in die Johannes-Ikonographie zu integrieren, der ohne auf das Symbolisch-Allegorische auszuweichen auf dem Konkret-Warnehmbaren basiert, verdankt sich John T. Spike (2001), der bei seiner Interpretation der beiden Johannes-Darstellungen mit Widder auf die bereits im Zusammenhang mit der Deutung des Kapitolina-Bildes erwähnte Suggestion von Liliana Barroero zurückgreift. Für Spike stellt das Borghese-Bild insofern die thematische Fortsetzung des Kapitolina-Bildinhalts dar, als er es als „*association between the Precursor's martyrdom and the sacrifice of Isaac and Jesus Christ*“ begreift.¹²⁶ Bereits im Kapitolina-Bild, so Spike, „*the Baptist takes on the guise of Isaac laughingly embracing the ram, symbol of his redemption*“. Im Borghese-Bild hingegen werde, so Spike, das Kapitolinische Opferthema mittels vielfältiger Assoziationen, die die in der Darstellung impliziten Bildmotive hervorrufen, weiter ausgebaut: „*The ram and the log beneath the youth's foot evoke the sacrificial animal and pyre of Isaac.*“ Zugleich findet sich Johannes, so Spike weiter, „*compared to a pensive Man of Sorrows.*“¹²⁷

Im Vergleich zu den bis dato von der Forschung beigebrachten Vorschlägen, den Widder als ikonographie-kohärentes Element einer Johannes-Darstellung auszulegen, präsentiert sich das – vom Autor freilich nur skizzenhaft präsentierte – Deutungsmodell Spikes als entscheidend plausibler, da es im Unterschied zu den anderen Autoren dem ungewöhnlichen Assistenztier des Täufers seinen rein attributiven Charakter belässt ohne die ikonische Basis des Konkret-Anschaulichen zugunsten des Allegorisch-Symbolischen aufgeben zu müssen. Freilich findet sich auch in Spikes Erklärungsmodell die – immer noch zu hinterfragende – traditionelle Parallelführung der Bildikonographien von Kapitolina- und Borghese-Darstellung weitergeführt.

¹²⁶ SPIKE 2001 (wie Anm. 14), S. 233.

¹²⁷ SPIKE 2001 (wie Anm. 14), S. 233-234.

IV. Vergleichende Analyse der Johannes-Darstellungen in der Pinacoteca Capitolina und der Galleria Borghese

Die sowohl für das Kapitolina- wie für das Borghese-Bild charakteristische motivische Engführung von Knabe und Widder hat, wie bereits erwähnt, in der kunsthistorischen Forschung zur Parallelsetzung der Ikonologien beider Bilder und in der Konsequenz zur interpretatorischen Abhängigkeit des später entstandenen Borghese-Bildes von seinem historisch und kunsthistorisch weit mehr etabliertem „Vorbild“ aus den Kapitolinischen Museen geführt. Im Zuge dieser Verbindung beider Werke bediente man sich folgender *a fortiori*-Argumentationsweise: Da sich bereits in der „freizügigeren“ Kapitolinischen Bildfigur mit dem „falschen“ Attributtier Widder ein Johannes der Täufer dargestellt fand, so musste diese Tatsache umso mehr für die „konventionellere“ Darstellung aus der Galleria Borghese gelten. Diese (formal richtige) Argumentationslinie setzt jedoch stillschweigend voraus, dass – abgesehen von dem prominenten gemeinsamen Bildmotiv Knabe und Widder – auch andere Strukturelemente beider Darstellungen wie auch ihre semantische Aussage in dergestalt vergleichbarer Weise aufeinander bezogen werden können, dass sie die Parallelführung der beiden Bildikonographien ausreichend legitimieren.

In einer direkten Gegenüberstellung der ikonographischen Struktur der beiden Gemälde soll daher geklärt werden, ob diese implizit angenommene Konvergenz der Bildmotive – die Verbindung von Knabe und Widder ausgenommen – überhaupt existiert, beziehungsweise inwieweit sie eine ausreichende Basis für die thematische Parallelführung beider Darstellungen bilden kann.

Auf den ersten Blick stimmen beide Darstellungen in der Positionierung eines einsamen Protagonisten in einer kargen Waldlandschaft, dem ein Widder zur Seite gestellt ist, überein. Auch das über aufgetürmten rohen Ästen beziehungsweise Holzscheiten errichtete Lager, über dem ein rotes Tuch gebreitet ist, auf dem die Bildfigur jeweils zu sitzen kommt, lässt sich als gemeinsames Element anführen. Und nicht zuletzt auch der Blick der Protagonisten aus dem Bild heraus, die mit dem Betrachter in visuellen Kontakt treten, kann zu den übereinstimmenden Bildmotiven gerechnet werden.

Dennoch erwecken gerade die Übereinstimmungen in beiden Bildern zugleich die ersten Zweifel. Denn bereits den vordergründig gemeinsamen Bildelementen kommt in beiden Darstellungen, bedingt durch die ihnen im Bildgefüge zugewiesene Rolle,

eine jeweils unterschiedliche ikonographische Bedeutung zu. Allein schon die Relation von Knabe und Widder ist in beiden Darstellungen eine völlig unterschiedliche: Der Widder fungiert im Kapitolina-Bild als aktiver Mit-Träger der Handlung und ist als solcher unmittelbar auf die Figur des Knaben bezogen. Im Borghese-Bild hingegen kommt ihm eine im wahrsten Sinne des Wortes attributive Rolle zu. Knabe und Widder sind nicht in unmittelbare Beziehung zueinander gesetzt. Der Dargestellte sucht mit dem Widder weder Sprach- noch Körperkontakt. Er scheint nicht einmal wahrzunehmen, dass ihn der Widder am Unterschenkel streift. Trotz ihrer tangiblen Nähe streben die beiden Protagonisten kompositionell auseinander. Während die Figur nach rechts und bildauswärts tendiert, ist der Widder bildeinwärts gerichtet und wendet seinen Kopf nach links weg. Er wirkt nicht wirklich als „Teil der Erzählung“, obwohl seine übergroße Proportionierung ihn durchaus als gleichberechtigten Koprotagonisten der Handlung ausweist. Der Knabe des Borghese-Bildes ist damit, im Unterschied zur Mit-Protagonistenrolle des Kapitolina-Jungen, bereits von der Komposition her eindeutig als alleiniger Hauptprotagonist der Darstellung ausgewiesen.

Auch bei der Gegenüberstellung der beiden Bildfiguren lasen sich wesensmäßige Unterschiede aufzeigen. Der aufreizenden Sinnlichkeit des sich provokant zur Schau stellenden Kapitolinischen Knaben steht eine introvertierte, sentimentgeladene und nachdenkliche In-sich-Gekehrtheit des Borghese-Jungen gegenüber. Während der Kapitolinische Knabe durch sein als Aufforderung wirkendes Lächeln und den fragenden Blick den Blickkontakt mit dem Betrachter explizite sucht, ist der Bezug der Borghese-Figur zum Betrachter dezidiert passiverer Natur, und auch seine Körpersprache verrät ein in sich selbst Zurückgezogensein, ja fast eine Art von resignierter Schicksalsergebenheit.

Auch fehlt im Borghese-Bild der für die Kapitolinische Darstellung so charakteristische Kontrast von nacktem Knabenkörper und Widder. Die Figur im Borghese-Bild entbehrt weitgehend jeglicher sinnlicher Präsenz und erotischer Ausstrahlung.

Die Figuren in beiden Bildern unterscheiden sich also grundsätzlich sowohl in ihrem Bezug zum mit dargestellten Widder, wie auch in ihrem Ausdruck und ihrer Stimmungshaltigkeit.

Es zeigt sich also, dass Caravaggio in beiden Bildern eine grundsätzlich anders geartete Darstellungsstrategie und Stimmungslage verfolgt – was tatsächlich auch eine jeweils unterschiedliche Rezeptionsweise beider Bilder zur Folge hatte.

Die vom Künstler bewusst intendierte unterschiedliche Rezeption beider Darstellungen spiegelt sich auch deutlich in der unterschiedlichen Malweise beider Bilder: Im kapitolinischen Bild stehen die präsenzsteigernden Darstellungsmittel im Vordergrund. Caravaggio spielt hier sehr prägnant die unterschiedlichen haptischen Eigenschaften der Bildelemente gegeneinander aus: nackte Haut, Fell, raue Baumrinde, der Draperiestoff, das Feuer zu Füßen des Knaben. Die Figur ist sehr plastisch, fast „feinmalerisch“ herausmodelliert.

Ganz anders im Borghese-Bild. Die realistischen Effekte sind hier sehr stark zurückgenommen, die Farbgebung bewusst stumpf gewählt, die Hell-Dunkel-Effekte abgedämpft.

Aufgrund der kompositorischen, mittels Farb- und Lichtregie intensivierten, Zurschaustellung des nackten Kapitolina-Knaben wird dieser selbst, mit all seinen erotisch-sinnlichen Assoziationen, zum unmittelbaren Objekt der Rezeption. Im Unterschied dazu lenkt Caravaggio im Borghese-Bild die Aufmerksamkeit des Betrachters weit dezidierter auf den vielschichtigen, reflexiv-diskursiven Rezeptionsprozess der Bildfigur.

Caravaggio erreicht diesen Effekt vor allem durch einen weiteren Kunstgriff: nämlich die unnatürlich, fast gezwungen wirkende Körperhaltung des Borghese-Protagonisten. Im Unterschied zum Bewegung implizierenden Habitus des Kapitolina-Protagonisten, dessen Gliedmaßen – übertrieben gesagt – gewissermaßen von einem Zentrum in der Bildmitte auseinander zu streben scheinen (Leo Bersani und Ulysse Dutoit sprechen in diesem Zusammenhang treffend von der „*centripetal (...) fanlike structure*“¹²⁸ des Kapitolina-Bildes), ist die strenge Diagonalkomposition, der sich der Borghese-Protagonist eingeschrieben findet, bereits von der Anlage her wesentlich statischer.

Unterstrichen wird diese Wirkung zusätzlich durch die seltsam ambivalente Sitz-Liegepose des Dargestellten, die weder mit einer Situierung in naturbelassener Umgebung in Einklang zu bringen ist, noch Verwandtschaft zum pointiert ungezwungenen, beinahe frivolen Sitzmotiv des Kapitolina-Knaben aufweist. Vor allem aber weicht sie auch entschieden sowohl von dem in der Bildtradition

¹²⁸ BERSANI/DUTOIT 1998 (wie Anm. 74), S. 97.

etablierten Haltungsmotiv der Johannes-Gestalt ab, wie auch von jenen Bildprägungen, die Caravaggio bislang in seinen Johannes-Darstellungen etabliert hatte.

Doch gerade durch jene charakteristische Verfremdung der Körperhaltung und die veränderte Körpersprache des Protagonisten des Borghese-Bildes erfüllt diese Figur die ihr von Caravaggio im Bildgefüge zugewiesene Funktion: Indem sie nämlich (in Verbindung mit dem ikonographie-fremden Widder) selbst befremdend und irritierend auf den Betrachter wirkt, involviert sie diesen in einen reflexiv-diskursiven Rezeptionsprozess des Verstehens und Auslegens und macht so das Bild selbst zum Reflexionsgegenstand.

Aus dieser Tatsache resultiert der letzte, folgenreichste Unterschied zwischen beiden Darstellungen, nämlich jener im jeweiligen Rezeptionsmodus: Dem Kapitolinischen Bild, so wie der Interpretation Schroeders folgen, ist eine emblematische Grundstruktur zueigen. In ihr kann versuchsweise die Struktur des Bildes nach den Regeln eines Emblems erklärt werden: Die visuelle Bildschicht (*pictura*) wird durch den Rezipienten mittels einer epigrammatischen Erläuterung (*subscriptio*) in Gestalt einer intellektuell-interpretativen Konstruktion bestimmt. Inhalt und Umfang dieser Gedankenkonstruktion werden vom jeweiligen Bildthema (*inscriptio*) – das heißt konkret: Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist, Isaak, *Pastor Friso* – und den damit verbundenen Assoziationen determiniert. Das Bild der Pinacoteca Capitolina ist damit von seiner Struktur her, mit den Worten Victor I. Stoichitas, ähnlich einem Emblem „ein polysemisches Zeichen“. Es kann, wie ein und „dasselbe Emblem (...), je nach dem Kontext, eine soziale, erotische oder religiöse Erklärung haben“.¹²⁹

Dem Kapitolina-Bild ist damit, aufgrund seiner emblematischen Grundstruktur, eine semantische Offenheit zueigen, die verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zulässt: es ist gleichzeitig lesbar als religiöse Darstellung, als krypto-religiöses Symbolbild, als mythologisch-pagane Darstellung (mit eventuellen homoerotischen Untertönen) oder als profan-sakrale Darstellung in der Vorstellungsform eines „Vexierbildes“ zwischen diesen beiden Polen.

Im Unterschied dazu bietet sich das Borghese-Bild dem Betrachter als ein selbstreferentielles Reflexionsobjekt dar und fordert ihn auf, in einem – im Gegensatz

¹²⁹ V. I. STOICHITA: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 187. Ich danke Thierry Greub für den Hinweis auf diesen Bezug.

zum Kapitolina-Bild – ausschließlich streng an den Bildmotiven selbst orientierten Rezeptionsprozess, die – wie im Nachfolgenden gezeigt werden soll – vom Künstler bereits eindeutig vorbestimmte Bildkonzeption nachzuvollziehen.

V. Interpretationsmodell der semantischen Struktur des Borghese-Bildes

Die vorgeführte Gegenüberstellung der Kapitolina- und Borghese-Darstellungen brachte deutliche Unterschiede hinsichtlich Bildstruktur, Stimmungslage der Bildfiguren sowie der die Bildrezeption determinierenden Inszenierung zwischen beiden Werken zutage. Diese gravierenden Unterschiede machen unmissverständlich deutlich, dass eine Parallelführung der Bildikonographien beider Bilder nicht länger aufrecht zu erhalten ist. Die für beide Darstellungen so charakteristische und *prima vista* strukturell verwandt erscheinende motivische Ähnlichkeit von Knabe und Widder erweist sich damit als zu vordergründig, um auf ihrer Basis eine inhaltliche Konvergenz beider Werke begründen zu können. Denn ungeachtet dessen, ob man den kapitolinischen Johannes als profane Darstellung, als christliches beziehungsweise krypto-christliches Symbolbild oder als eine Art zwischen diesen beiden Bedeutungsebenen situiertes „Vexierbild“ liest, so verfügt doch keines dieser Bildformulare über genügend ikonographische Anhaltspunkte, um ausgehend davon in *a fortiori*-Argumentation auf das Borghese-Bild, im Sinne einer interpretatorischen Abhängigkeit von seinem kapitolinischen „Pendant“, schließen zu können.

Aus dieser Feststellung resultiert zugleich die Möglichkeit – entgegen der bisher geübten Interpretationspraxis – ein autonomes Interpretationsmodell für das Borghese-Bild zu entwerfen, in dem all jene Bildmotive, die mit dem überkommenen Repertoire der Täufer-Attribute inkongruent sind (Widder, Lendenschurz) oder diesem gegenüber fremd beziehungsweise neutral verbleiben (übereinandergelegte Hände, Körpersprache, Gesichtsausdruck), dergestalt in die Bildstruktur der Darstellung integriert werden können, dass sie im Idealfall eine ikonographisch-ikonologisch kohärente Einheit bilden.

Soll die Integration der ikonographie-inkongruenten respektive ikonographie-„neutralen“ Motive in das Borghese-Bild plausibel verlaufen, muss vorausgesetzt werden, dass dies nicht unter Zuhilfenahme ihrer allegorisch-symbolischen Ausdeutung erfolgt, sondern auf Basis der traditionellen Bedeutungen und Assoziationen dieser Bildmotive.

Die Frage nach einem auch die darstellungsfremden Bildelemente glaubhaft integrierenden Erklärungsmodell ist zugleich die Frage nach der dem Borghese-Bild zugrundeliegenden Gestaltungsstrategie Caravaggios. Sie kann dementsprechend

einzig über die Rückkehr zu den Bildmotiven und der Analyse der zwischen ihnen bestehenden Relationen erfolgen.

Die überkommene Bezeichnung der Darstellung der Galleria Borghese als Verbildlichung Johannes des Täuflers impliziert – so müsste man annehmen – *per se* das Vorhandensein von Attributen, die die eindeutige Identifizierung der Bildfigur als Anachoreten ermöglichen.

Interessanterweise zeigt sich jedoch, dass das ikonographische Gesamtkonzept des Borghese-Bildes den Anforderungen der traditionellen Johannes-Ikonographie nur partiell entspricht! Vergleicht man etwa das Borghese-Bild mit anderen Täufer-Darstellungen Caravaggios, so wird deutlich, dass der Borghese-Figur neben dem (bei Caravaggio allerdings meist nur fakultativ zum Einsatz kommenden) Lamm, Zeigegestus, Fell, Taufschüssel, Wasser, vor allem das Stabkreuz fehlt, das ihn – trotz der Anwesenheit des Widders – unmissverständlich als Anachoreten ausweisen würde.

Merkwürdig scheint zudem, dass den im Borghese-Johannes zum Einsatz kommenden Elementen der Täufer-Ikonographie (wie die bereits erwähnte Situierung des einsamen Jungen in einer Waldlandschaft und das rote Tuch), auf denen die bislang nicht in Frage gestellte traditionelle Lesart der Darstellung als *San Giovanni Battista* basiert, eine deutliche ikonographische Ambivalenz zueigen ist. Zwar korrespondieren die genannten Attribute mit der Johannes-Gestalt, sie bezeichnen diese jedoch keineswegs in eindeutiger Weise. Damit ist der Dargestellte bereits von Anfang an als „bedeutungsambivalente“ Figur angelegt, die – um es allgemein zu formulieren – zwischen einer Johannes- und einer Nicht-Johannes-Gestalt oszilliert.

Die dem Protagonisten beigegebenen Attribute benötigen, aufgrund der ihnen inhärenten Bedeutungsambivalenz und der damit einhergehenden semantischen Offenheit, einer eindeutigen Präzisierung. Gerade dies jedoch vermeidet Caravaggio. Der Künstler eliminiert also nicht nur die signifikanten, in der Tradition fest eingebürgerten Täufer-Attribute (wie Kreuzstab, Lamm und Fellkleid) – mehr noch, er führt dem Darstellungskontext ikonographisch und inhaltlich fremde, oder gar oppositionelle Elemente hinzu (den Widder, das weiße Lendentuch des Protagonisten, sein knabenhaftes Aussehen, den Resignation und Schicksalsergebenheit ausdrückenden Blick, die überkreuzten Hände, die in diesem Bedeutungskontext seltsam anmutende Beinhaltung).

Zugleich handelt es sich bei der Opposition, in der die „darstellungsfremden“ Bildelemente des Bildganzen zu einer Täuferdarstellung verbleiben, um keine ausschließende „entweder-oder“-Opposition. Sie sind zwar „bildfremd“, dekonstruieren jedoch die ikonographisch-ikonologische Einheit und die Bildaussage des Bildes nicht. Vielmehr konstituieren diese „oppositionellen“ Bildmotive – in einer eigentümlichen Koexistenz mit den dargestellten Johannes-Attributen – die spezifische Bildstruktur der Darstellung, die sich als „*coincidentia oppositorum*“, eine Art „zwieträchige Einheit“, charakterisieren lässt. Diese Tatsache legt die Vermutung nahe, dass diese Koinzidenz zueinander vordergründig inkongruenter Bildmotive – die der Betrachter als irritierende Unschärfe wahrnimmt – als ein absichtsvoll eingesetztes Element der Bildgestaltungsstrategie Caravaggios zu werten ist, die auf eine unmittelbare Konfrontation mit dem Betrachter abzielt und in weiterer Folge auf seine Involvierung in einen Rezeptionsvorgang, einen diskursiven Rezeptionsprozess, in dessen Verlauf er diese „*coincidentia oppositorum*“ schlüssig zu erklären hat.

In der Anfangsphase dieses komplexen Rezeptionsvorganges identifiziert der Betrachter den einsam inmitten einer waldähnlichen Einöde auf einer roten Draperie sitzenden Jungen aufgrund der ihm durch die Darstellungstradition bekannten Bildformulare als Johannes den Täufer. Das Fehlen weiterer traditioneller Täufer-Attribute wird dabei einerseits durch die (eindeutige) Benennung des Bildes als „*San Giovanni Battista*“ kompensiert und andererseits durch den mittlerweile etablierten Bildtypus des jugendlichen Johannes in der Bildprägung Leonardos und dessen lombardischen Umkreises, auf den Caravaggio bereits in seinen früheren themengleichen Darstellungen rekurriert hatte, und an deren Identität (trotz nur selektiver Attributbeigabe) kein Zweifel bestehen kann.

In dieser Rezeptionsphase scheinen auch vordergründig die der Täufer-Ikonographie fremden beziehungsweise neutralen Bildelemente die Assoziation mit der angenommenen Bildfigur nicht zu beeinträchtigen, da der Betrachter diese, ähnlich wie auch ein zu der Täuferfigur so auffällig inkongruentes Bildelement wie den Widder, um der „Bildeinheit“ willen in Kauf nimmt. Der Betrachter – wie dies etwa das Beispiel des Francucci-Gedichts sprechend belegt – „übersieht“ diese Elemente sozusagen als „vernachlässigbare“ ikonographische Abweichung und stellt sie „richtig“ – in diesem Zusammenhang sei etwa auf die in Neapel verfertigte Kopie des Borghese-Bildes hingewiesen (Abb. 10).

Erst im weiteren Verlauf des Rezeptionsprozesses beginnt der Rezipient, in einem reflexiv vertieften Interpretationsvorgang, doch jene Bildmotive als störend wahrzunehmen, die mit dem überkommenen Repertoire der Täufer-Attribute unvereinbar sind, wie etwa den Widder und das weiße Lendentuch des Protagonisten. Setzt der Betrachter diese beiden darstellungsfremden Elemente mit den der Täufer-Ikonographie gegenüber neutralen Bildmotiven (wie dem knabenhaften Aussehen der Bildfigur und dem Rundholz unter seinem Fuß) in Verbindung so erkennt er, dass die dergestalt „zusammengesehenen“ Bildelemente zum ikonographischen Vokabular eines anderen Bildvorwurfs gehören: nämlich jenem der Opferung Isaaks.¹³⁰

Dem Bildformular des Abrahamsopfers entsprechen nicht zuletzt auch die vor dem Körper überkreuzten Hände des Jungen, ein Bildmotiv das sich insbesondere in der neapolitanischen Darstellungstradition dieses Bildvorwurfs stark verbreitet findet und das beispielsweise in einer Caravaggio von Mina Gregori zugeschriebenen *Opferung Isaaks*¹³¹ der Barbara-Piasecka-Johnson-Collection aufgenommen wird.

Dieses in einer Täuferdarstellung als irritierend empfundene Motivensembles verweist also auf die Existenz einer „alternativen“ ikonographischen Sinn- und Bedeutungsebene in der semantischen Struktur des Borghese-Bildes. Aufgrund der ihm beigegebenen „Isaak-Attribute“ lässt sich der Protagonist dieses Werkes zugleich auch als Isaak lesen – und dies mit kaum geringerer Berechtigung, als seine Identifizierung als Johannes der Täufer.

Dies bedeutet, dass die im Borghese-Bild verbildlichte Gestalt – je nach selektiver Beigabe von Attributen und den damit konnotierten Sinngehalten und Bedeutungsassoziationen, in sukzessiver Abfolge sowohl als Darstellung Johannes des Täufers wie auch als Isaak rezipiert werden kann.

Im weiteren Verlauf des Rezeptionsprozesses führt diese selektiv-komplementäre Vorgangsweise zur Zusammenfügung der einzelnen Bildelemente in einer weiteren Konstellation, die eine zusätzliche, dritte Bedeutungsebene der Darstellung eröffnen: Nämlich das ikonographische Programm der *Passio Christi*. Denn als Folge dieser weiteren sinnstiftenden Kontextualisierung der Bildelemente evozieren der Gestus der vor dem Körper in Höhe der Handgelenke überkreuzten Hände des Dargestellten

¹³⁰ Zur Ikonographie und Symbolik des Abrahamsopfers vgl. den Abschnitt „Abrahams Opfer“ im Artikel „Abraham“, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (wie Anm. 17), Bd. 1 (Allgemeine Ikonographie A bis Ezechiel), Sp. 23-30.

¹³¹ The Barbara Piasecka-Johnson Collection, Lawrenceville, USA; Öl auf Leinwand, 116 x 173 cm; *Ausst. Kat. Madrid-Bilbao* 1999-2000 (wie Anm. 2), S. 92-93.

und das Stabrohr in seiner Hand in Verbindung mit der roten Draperie und dem weißen Lendentuch Assoziationen mit Elementen der Passionsikonographie, wie sie insbesondere für die Dornenkrönung Christi und die Ecce Homo-Darstellungen charakteristisch sind.¹³² Präziser könnte man sich hier an den Typus der „Verspottung Christi ohne Dornenkrönung“ erinnert fühlen, der Christus im purpurnen Spottmantel, mit Rohr-Szepter in der Hand, barfuß, aber noch ohne Dornenkrone zeigt.¹³³ Als ein Beispiel für ein solches Bildformular sei hier eine dem sizilianischen Caravaggisten Mario Minniti zugeschriebene *Dornenkrönung*¹³⁴ (Abb. 11) genannt, die möglicherweise nach einer verlorenen Darstellung Caravaggios entstanden ist¹³⁵. Der zurückgesunkene Oberkörper mit der charakteristisch eingefallenen Bauchdecke, über die sich die Haut in Falten legt, das weiße Lendentuch, vor allem aber die kraftlosen übereinanderliegenden Beine lassen an das ikonographische Vokabular von Grablegungsdarstellungen denken, in denen in ähnlicher Weise der organische Körperfluss zwischen dem aufgerichteten – weil hochgehaltenem – Oberkörper des toten Christus und seinen in Todesstarre ausgestreckten Beinen unterbrochen ist. Beispielhaft mag hier die Kreuzabnahmedarstellung von Caravaggios Lehrer, Simone Peterzano¹³⁶ genannt werden (Abb. 12). Die Bildfigur des Borghese-Bildes, rezipiert als Johannes der Täufer und/oder Isaak, wird so zugleich zum Träger der „kanonischen“ Attribute der *Passio Christi*. Dies geschieht in jenem Moment des Rezeptionsprozesses, in dem das traditionelle Täufer-Attribut – rote Draperie – und das Isaak-Attribut – Lendentuch – mit den „neutralen“ Attributen der Bildfigur (übereinandergelegte Hände, Körperlage, Körpersprache) – die *bis dato* von der Forschung nur konstatiert, nicht aber erklärt werden konnten (so die als „*heavy and deathlike*“ beschriebenen Beine oder „*the deadness*“ des Dargestellten¹³⁷) – in eine neue, Assoziationen mit der *Passio Christi* evozierende, Konfiguration und damit in einen dritten ikonographischen Sinnzusammenhang eingebunden werden.

¹³² Worauf bereits Spike verwies (SPIKE 2001 (wie Anm. 14), S. 233-234).

¹³³ Vgl. das Stichwort „Dornenkrönung und zweite Verspottung“ in: G. SCHILLER: *Ikonographie der christlichen Kunst. Die Passion Jesu.*, Band II, Gütersloh 1971, S. 79-83.

¹³⁴ Galleria Regionale della Sicilia, Palermo; Öl auf Leinwand, 198 x 150 cm; Ausst. Kat. *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e Sicilia*, V. ABBATE/B. GIOACCHINO/C. STRINATI/R. VODRET (Hrsg.), Palermo 2001, S. 142.

¹³⁵ Vgl. A. BARRICELLI: „Tra Caravaggio e Ribera, aspetti del naturalism pittorico nel Meridione“, in: Ausst. Kat. *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta* (Barocco in Sicilia 2), M. CALVESI (Hg.), Siracusa 1987, S. 337-353, 342.

¹³⁶ Um 1573-78; S. Fedele, Mailand; Öl auf Leinwand, 290 x 185 cm; PUGLISI 1998 (wie Anm. 59), S. 25.

¹³⁷ BERSANI/DUTOIT 1998 (wie Anm. 74), S. 43 u. 45.

Die hier dargelegte reflexiv-assoziative Rezeption des Borghese-Bildes lässt die innere Struktur dieses Werkes als eine Verschränkung dreier miteinander koexistierender ikonographischer Programme erscheinen: Johannes des Täufers, Isaaks und der Passion Christi. Diese ikonographische Polydimensionalität des Bildes wird im Gefolge eines Rezeptionsprozesses sukzessiv vom Betrachter mitgeneriert, und zwar mittels Assoziationen, die die Bildmotive evozieren, indem sie untereinander in ein komplementär-selektives, sich wechselseitig unterstützendes Verhältnis treten und dabei jeweils unterschiedliche, von Caravaggios Bildkonzept eindeutig vorbestimmte, sinnhaltige Konfigurationen bilden.

Die hier formulierte Charakteristik der Bildstruktur des Gemäldes in der Galleria Borghese deckt sich mit der Analyse Wolfgang Brassats, der den Rezeptionsvorgang im Rahmen der caravaggio-spezifischen Bildstrategie im Allgemeinen als ein gezieltes „Verfahren, handlungerschließenden Bildelementen eine nur eingeschränkte Präsenz zu verleihen“ beschreibt, wobei die „Kontroverse des Für und Wider des Rezipienten für die eine oder die andere Deutung (...) im Bild selbst“ „vorprogrammiert“ ist, denn sie „blockiert die Aneignung des Bildes, die Beobachtung erster Ordnung und verschafft so dem System einige Zeit, dem Kunstwerk eine anhaltende Aufmerksamkeit, die sich an seinen inneren Widersprüchen abarbeiten muss“.¹³⁸

Die komplexe ikonographische Struktur des Borghese-Bildes, in der neben der „traditionellen“ Johannesfigur auch die alttestamentliche Figur des Isaak mit dem Widder koexistiert, führt in der Folge zur Erweiterung des ikonologischen Gehalts des Bildes um typologisch-christologische Konnotationen. Denn gemäß der patristischen Auslegung „beinhaltete das Alte Testament Realprophetien, die auf die Heilsgeschichte des Neuen Testaments hindeuteten und durch die Ereignisse des Neuen Bundes erfüllt würden.“¹³⁹ Dem typologischen Auslegungsmodell zufolge galten sowohl Isaak wie der Widder als ein Typus Christi. Isaak, als der Sohn, den der Vater opfert und der dieses Opfer freiwillig auf sich nimmt, präfiguriere Christus ebenso, wie das eigentliche Opfertier, der Widder, der – ebenso stellvertretend wie Christus – zum blutigen Sühneopfer wurde.¹⁴⁰ Im Rahmen der christologischen

¹³⁸ BRASSAT 2006 (wie Anm. 6), S. 118.

¹³⁹ M. PIPPAL: „Von der gewussten zur geschauten Similitudo. Ein Beitrag zur Entwicklung der typologischen Darstellungen bis 1181“, in: *Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes*, 3/4, 1987, S. 53–61, 53.

¹⁴⁰ Vgl. H. M. VON ERFFA: *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*, Bd. II, München/Berlin 1995, S. 150ff.

Deutung der Erzählung vom Abrahamsopfer als Vorprägung der Passion Christi kommt dem Widder als Symboltier Christi eminente Bedeutung zu.¹⁴¹ In der Bildtradition wird er vornehmlich in der Kernszene des Abrahamsopfers dargestellt, und zwar zumeist im dramatischsten Moment der Erzählung, als sich im Augenblick höchster Gefahr Isaaks Schicksal zum Guten wendet (Gn 22, 11-13). Ein Himmelsbote verhindert das blutige Sohnesopfer, geopfert wird der Widder, der mit den Hörnern in einem Dornbusch festhängt.

Die Parallelisierung von Typus „Opferung Isaaks“ und Antitypus „Kreuzigung Christi“ war, ebenso wie die typologische Beziehung von Widder als dem stellvertretenden Schlachtopfer und Christus als dem stellvertretenden Todesopfer, bereits seit dem frühen Mittelalter geistiges Allgemeingut, und in der bildenden Kunst Gegenstand zahlreicher typologischer Darstellungen, die sich noch bis ins 17. Jahrhundert verfolgen lassen.

Dazu kommt, dass gerade die „Argumentationsstruktur der Typologie“¹⁴² durchaus mit der instruktiv-didaktischen Bildauffassung des Tridentinums in Einklang stand. Madlyn Kahr formuliert: *„in the battle form men’s mind that followed upon the Reformation (...) the Church increasingly availed itself of the didactic force of typological relationships“*¹⁴³. Insbesondere unter dem Einfluss der Schriften Federico Borromeos wurden die Gestalten von Abraham und Isaak zu Symbolfiguren unerschütterlichen Gottvertrauens und unbedingten Glaubensgehorsams.¹⁴⁴ Im Kontext Caravaggios erscheint es von besonderem Interesse, dass die Forschung insbesondere für das Veneto und die Lombardei ein von der kirchlichen Obrigkeit gefördertes Wiederaufleben der typologischen Bezugssysteme in den Bildkonzepten der Gegenreformationszeit nachweisen konnte.¹⁴⁵

Mit der Ausweitung des typologischen Bezugssystems der Johannes-Figur auf die Isaak-Gestalt und den Widder wird die an sich andachtsbildhaft aufgefasste

¹⁴¹ Vgl. dazu insbesondere das Kapitel „Der Widder“ in: VON ERFFA 1995 (wie Anm. 140), S. 181-188.

¹⁴² Zit. n. M. SEIDEL: *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation. Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma di Giovane*, (Bonner Studien zur Kunstgeschichte Bd. 11), Univ. Diss., Münster 1996, S. 153.

¹⁴³ M. KAHR: „The Meaning of Veronese’s Paintings in the Church of San Sebastiano in Venice“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33, 1970, S. 235-247, 237.

¹⁴⁴ Vgl. insbesondere Federico Borromeos Interpretation von Augustinus’ Gottesstaat in *De pictura sacra*, worin dem „Glauben und Gehorsam“ Abrahams ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Auch in der Emblemliteratur der Zeit steht die „Errettung durch den Gehorsam“ im Vordergrund. S. dazu CALVESI M.: „Caravaggio o la ricerca della salvezza“, in: *Storia dell’ arte* 9/10, 1971, S. 93-142, 132.

¹⁴⁵ Vgl. dazu insbes. SEIDEL 1996 (wie Anm. 142), bes. S. 153ff.; P. HUMFREY: „Altarpiece and Altar Dedications in Counter-Reformation Venice and the Veneto“, in: *Renaissance Studies* 10, 1996, S. 371-387 sowie A. PROSPERI: „The Religious Crisis in Early Sixteenth-Century Italy“, in: Ausst. Kat. *Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance*, D. A. BROWN/P. HUMFREY/M. LUCCO (Hrsg.), New Haven 1997, S. 21-26.

Einzelfigur des Johannes in der Einsamkeit in einen komplexen inhaltlichen Zusammenhang eingebunden, der sich von der Isaaks- über die Johannesgeschichte bis zur Passion Christi spannt. In diesem weit gefassten christologischen Kontext finden sich in der Figur Johannes des Täufers, der als Bindeglied zwischen Altem und Neuem Bund gilt, heilsgeschichtlich das Alte und das Neue Testament verbunden.

Zieht man in diesem Zusammenhang in Betracht, dass die beiden Protagonisten des Abrahamsopfers, Isaak und der Widder, das Christusopfer *sub lege* präfigurieren, und Johannes der Täufer der Vorkürnder dieses heilsgeschichtlichen Ereignisses *sub gratia* ist, so lässt sich das Borgese-Bild durch den Rezipienten auch christozentrisch interpretieren, und zwar als Prolepsisbild der Passion Christi.¹⁴⁶ Wie Creighton Gilbert in anderem Zusammenhang bemerkt ist „*the story of John the Baptist the optimum way to present prolepsis in principle*“¹⁴⁷.

Die Bildstruktur des Borgese-Bildes lässt sich damit als Prolepsisbild der Passion Christi auf typologischer Basis definieren, wobei der Typus (Isaak) und der Antitypus (Christus) in der Schlüsselfigur Johannes des Täufers fokussieren.

¹⁴⁶ Zu Prolepsisdarstellungen im Allgemeinen vgl. H. BELTING: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, S. 179.

¹⁴⁷ GILBERT 1995 (wie Anm. 78), S. 94.

VI. Elemente der semantischen Struktur des Borghese-Bildes in anderen Bildwerken Caravaggios

Das dargelegte Interpretationsmodell der dem Borghese-Bild zugrunde liegenden Gesamtkonzeption wirft naturgemäß die Frage auf, ob diese unkonventionelle Bildstruktur ein isoliertes Phänomen darstellt, oder doch als verdichtete Ausdrucksform einer caravaggio-spezifischen Darstellungsstrategie zu werten ist, die seine Bildwerke, und hier insbesondere seine Kabinettbilder, auf unverkennbare Weise kennzeichnet.

Bekanntlich lassen sich Caravaggios bilderfinderische Strategien weder auf eine schematische noch eine sich konstant wiederholende Gestaltungsformel reduzieren. Und sie kommen auch je nach Themenstellung in jeweils unterschiedlicher Ausprägung zum Tragen.

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass Caravaggios bilderfinderische Vorgangsweise darin beruht, dass er – im Unterschied zu zeitgleichen Künstlern – die für das jeweilige Bildthema etablierte Darstellungskonvention nur insofern als Ausgangspunkt seiner Bilderfindung nimmt, als er die künstlerischen Vorgaben der Bildtradition des jeweiligen Sujets (oder diesem wesensverwandter Themen) primär im Sinne eines motivisch-ikonographischen „Fundus“ nutzt.¹⁴⁸ Caravaggios Kunst geht also, bei aller Innovation, mit den Worten Jürgen Hartens, „aus einer fundierten Auseinandersetzung mit überlieferten, an Ikonografie, kodifizierten Gesten und poetischen Anspielungen reichen Kunstformen hervor. Caravaggio hatte einen Blick für antike Skulpturen, wusste das venezianische Halbfigurenbild zu schätzen, kannte das Helldunkel Giorgiones, die körperlichen Posen Michelangelos, die beschmutzte Farbe Tizians“.¹⁴⁹

Die – beim Betrachter als bekannt vorauszusetzenden – traditionellen Bildschemata und ikonographischen Konstanten werden dabei jedoch in höchst unkonventioneller, verwirrender, zum Teil geradezu provokanter Weise hinterfragt, sodass ihre durch die Bildtradition kodifizierten Konnotationen gezielt unterlaufen, respektive um neue

¹⁴⁸ Das gilt nicht nur für die Kabinettbilder Caravaggios, sondern auch seine öffentlichen Aufträge. Ein solches Rekurren auf ein in anderem Inhaltzusammenhang etabliertes Bildformular (jenes der Tempelreinigung) konnte Herwarth Röttgen bereits für Caravaggios ersten öffentlichen Auftrag (Matthäusmartyrium) in der Contarelli-Kapelle in San Luigi dei Francesi, um 1600) in überzeugender Weise nachweisen. (H. RÖTTGEN: „Mein Haus soll ein Bethaus heißen, ihr aber habt eine Diebeshöhle daraus gemacht“. Das Paradigma für Caravaggios Martyrium des hl. Matthäus und die innere Verwandtschaft zweier unterschiedlicher Themen“, in: *Pantheon* 50, 1992, S. 55-60).

¹⁴⁹ J. HARTEN: „Auf der Suche nach den alten Bildern“, in: *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), S. 16-21, 21.

Assoziationskomplexe erweitert werden. In der Folge bleiben die solcherart innovativen Neugewichtungen und Veränderungen unterworfenen Bildfiguren zwar an bestimmten, ihnen zu diesem Zweck belassenen „Teilkonnotationen“ erkennbar, werden gleichzeitig aber, durch eine neuartige und ungewohnte Kontextsetzung – sei es mittels unzureichender attributiver Kennzeichnung, sei es durch Hinzufügung ikonographie-fremder oder gar ikonographie-inkompatibler Elemente – insoweit „verfremdet“, dass sie ihre ikonographische Eindeutigkeit und mithin Bestimmbarkeit verlieren.

In der Folge können die Bildfiguren einerseits nicht mehr als alleine das gedeutet werden, was sie zu repräsentieren scheinen. Andererseits transportieren sie zugleich die sich aufdrängende Assoziationen mit „sujetfremden“ Bildinhalten und deren Konnotationen. Diese „Überblendung“ mit darstellungsfremden Inhalten führt in der Konsequenz zur ikonographischen Ambivalenz beziehungsweise Polyvalenz der dargestellten Bildmotive und damit zu einer latenten semantischen Offenheit der Darstellung. Und dies wiederum bewirkt in weiterer Folge eine wesentliche Erweiterung des Deutungsspektrums der jeweiligen Bilderfindung.

Die Caravaggios Bilderfindungen inhärente Uneindeutigkeit in der Auffassung von de facto in der Bildtradition bereits klar definierter Themen stellte an die Seh- und Rezeptionsgewohnheiten der zeitgenössischen Rezipienten einen intendiert hohen intellektuellen Anspruch. Diese spezifische, bereits in der Bildstruktur „vorprogrammierte“ Art von Betrachterbezogenheit, die sich insbesondere in seinen Kabinettbildern manifestiert, machte diese zu einem Reflexionsgegenstand, der seitens des Betrachters sowohl ein umfangreiches Bildwissen voraussetzte wie die Fähigkeit, komplexe Darstellungsstrukturen Schritt für Schritt in einem kognitiven Prozess zu erschließen.

Wie beträchtlich dennoch die Irritationen seitens der Rezipienten waren, die die absichtsvolle Situierung einer Bildfigur in einem „ikonographischen Zwischenbereich“ und ihr damit einhergehendes Oszillieren zwischen dem Religiösen und dem Profanen oder auch zwischen dem Genrehaften und dem Hagiographischen („*in quel mezzo tra il devoto et il profano*“¹⁵⁰) hervorrief, bezeugt einerseits die „vereindeutigende“ Betitelungen der Bilder in den Inventaren, vor allem aber die

¹⁵⁰ So die Aussage des Kardinals Ottavio Paravicino 1603 zu Caravaggios Kunst. Zit. n. L. SICKEL: *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*, Berlin 2003, S. 168.

visuelle „Richtigstellung“ der Bilderfindungen durch die Caravaggio-Nachfolge und Caravaggios Kopisten.

Mag es sich etwa bei Giovanni Pietro Belloris Bemerkung in seinen *Künstlerviten* (1672), beim Kapitolinischen Bild handle es sich um ein Portrait, dem Caravaggio nachträglich ein symbolisches Attribut beigegeben habe, um es auf diese Weise „salonfähig“ zu machen¹⁵¹, um eine programmatisch-polemisch Spitze handeln, so charakterisiert der Vorwurf, der sich in Zusammenhang mit der Darstellung der *Maria Magdalena* (um 1596-1597)¹⁵² (Abb.13) wiederholt, doch die Irritation eines Zeitgenossen, der den Ausgangspunkt dieser Heiligendarstellung in einem Portrait eines seine Haare trocknenden Mädchens verortet, welches vom Künstler, durch Hinzufügung nicht gerade darstellungstypischer Attribute, wie dem abgelegten Schmuck, quasi im „im Nachhinein“ zu einer religiösen Darstellung aufgewertet worden sei.

Die von den Zeitgenossen als so provozierend empfundene Vorliebe des Künstlers Bildfiguren im Grenzbereich von Genre und Heiligendarstellung anzusiedeln und sie dann durch ihrerseits tendenziell ambivalente Attribute nur unzureichend als sakrale Figur zu identifizieren bleibt jedoch nicht nur auf den Bereich an der Schnittstelle von Sakral und Profan beschränkt. Sie lässt sich auch an Darstellungen beobachten, die unzweifelhaft dem rein religiösen Bereich zuzuordnen sind. Diese Caravaggios Bilderfindungen inhärente strukturelle Ambivalenz und semantische Offenheit veranschaulicht in beispielhafter Weise die um 1594 entstandene Darstellung *Der heilige Franziskus in Ekstase*¹⁵³ (Abb. 14), die in der Forschung auch unter dem Titel *Die Stigmatisierung des heiligen Franziskus*¹⁵⁴ bekannt ist. Alleine die in der Literatur eingebürgerte Doppelbetitelung spiegelt die aus der Unschärfe der ikonographischen Motive resultierende tendenzielle Ambivalenz des Bildsujets. Die Tatsache, dass entgegen der traditionellen Motivkonvention weder der stigmatisierende Seraph zur Darstellung kommt noch die Wundmale des Heiligen, scheint das Stigmatisierungsereignis als Bildvorwurf auszuschließen.¹⁵⁵ Aus theologischer Sicht

¹⁵¹ Vgl. HIBBARD 1988 (wie Anm. 2), S. 50-51.

¹⁵² Um 1596-1597; Galleria Doria-Pamphilj, Rom; Öl auf Leinwand, 123 x 98,5 cm. Zu dieser Darstellung vgl. jüngst eingehend: KRÜGER K.: „Innerer Blick und ästhetisches Geheimnis. Caravaggios ‚Magdalena‘“, in: *Barocke Inszenierungen*, J. IMORDE (Hg.), Imorde 1999, S. 33-49 (mit älterer Literatur).

¹⁵³ Um 1594; Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn., Öl auf Leinwand, 92 x 127,8 cm; So jüngst benannt im *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), S. 50.

¹⁵⁴ So beispielsweise benannt im *Ausst. Kat. London-Rom 2001* (wie Anm. 30), Kat. Nr. 121, S. 324.

¹⁵⁵ HELD 1996 (wie Anm. 27), S. 56, Anm. 97.

wiederum ist die Bezeichnung der Darstellung als Stigmatisierung gerechtfertigt, da die Ekstase ein konstitutives Element des Stigmatisierungsvorganges darstellt.

Weit charakteristischer für die caravaggeske Darstellungsstrategie der aus der tendenziellen Unschärfe der Bildmotive resultierenden thematischen Ambivalenz des Sujets, ist jedoch die unkonventionelle Erweiterung der Stigmatisationsikonographie um ein christologisches Motiv: Der Körper des Heiligen wird von einem Engel im traditionellen Darstellungsschema der Engelspietà gestützt. Das christologische Passionsmotiv, zu dessen Träger Franziskus selbst erkoren wird, unterstreicht dergestalt in augenfälliger Weise die Parallelsetzung des Leidensweges des *Poverello* mit jenem Christi im Sinne der franziskanischen Spiritualität: Die auf *Christoformitas* abzielende *imitatio Christi* des Franziskus gipfelt in seiner Stigmatisation.¹⁵⁶

In vergleichbarer Weise veranschaulicht Caravaggio das religiöse Ideal der Christoformitas in Bezug auf Maria (als *Co-Redemptrix*) in seinem 1602 entstandenen *Tod der Jungfrau Maria*¹⁵⁷ (Abb. 15). Die Parallelisierung der Gestalten Jesu und Mariens wird hier sowohl durch die auf die Kreuzesform alludierenden ausgebreiteten Arme der aufgebahrten Gottesmutter veranschaulicht, wie auch mittels der Assoziation, die die ikonographisch äußerst unkonventionelle, weder in den Evangelien noch in den Apokryphen erwähnte, Anwesenheit Maria Magdalenas¹⁵⁸ in der Szene des Marientodes evoziert: Ihre weinende Gestalt schafft einen Bezug zum Darstellungsvorwurf der Beweinung Christi, vor allem aber weckt das zu Füßen der trauernden Maria Magdalena stehende Kupferbecken – *de facto* ein Requisit der Totenwaschung – Assoziationen mit der Waschung der Füße Jesu, die Maria Magdalena vor deren Salbung mit eigenen Tränen vollzog (Lk 7,36-38).¹⁵⁹ Die Ablehnung des Bildes durch die Karmeliter von Santa Maria della Scala¹⁶⁰ legt die Vermutung nahe, dass die Parallelsetzung der Entschlafung Mariens mit dem

¹⁵⁶ In diesem Sinne wurde auf den Bezug der Darstellung zu der um 1390 erschienenen *De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Jesu* des Franziskanermönches Bartholomäus von Pisa hingewiesen. Vgl. BENZ E.: *Ecclesia Spiritualis. Kirchenidee und Geschichtstheologie der franziskanischen Reformation*, Stuttgart 1934, S. 107-114.

¹⁵⁷ 1602, Musée du Louvre, Paris; Öl auf Leinwand, 369 x 245 cm. P. ASKEW: *Caravaggios 'Death of the Virgin'*, Princeton 1990, M. MARINI: *Michelangelo Merisi da Caravaggio 'pictor prestantissimus'. L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, 4. Aufl., Roma 2005, S. 266, 493-496, Nr. 69.

¹⁵⁸ Die Anwesenheit Maria Magdalenas in einer Dormitiodarstellung besitzt, so Avigdor Poseq, nur einen unmittelbaren Vorläufer bei Baglione (vgl. POSEQ 1998 (wie Anm. 76), S. 66).

¹⁵⁹ Nach Maurizio Marini ist dem gegenüber das Becken mit Essigwasser zur Leichenwaschung vielmehr als „*lack of faith in the Resurrection and in the Assumption*“ zu lesen. Zit. n. BERSANI/DUTOIT 1998 (wie Anm. 74), S. 106 Anm. 5.

¹⁶⁰ Das Werk wurde von Laerzio Cherubini am 14. Juni 1401 für seine Familienkapelle in Santa Maria della Scala in Trastevere bestellt.

Tod Jesu im Kontext der als provokant profan empfundenen Figur der aufgebahrten Maria¹⁶¹ zu subtil erfolgt war, sodass die religiös-theologische Aussage dieses Bildmotivs zu wenig deutlich zur Geltung kam.

Das Motiv der auf die Kreuzesform alludierenden ausgebreiteten Armhaltung kehrt, mit ähnlicher Bedeutungskonnotation, auch noch in einem Spätwerk Caravaggios wieder, dem 1608-09 für die Kirche der Hl. Lucia in Syrakus entstandenen *Begräbnis der Hl. Lucia*¹⁶² (Abb. 16). Noch subtiler und unpathetischer eingeführt kommt dem eschatologischen Passionsmotiv, dessen Trägerin nun die Heilige ist, eine zentrale gestaltungsstrategische Rolle zu. Auch in diesem Werk eröffnet es der Darstellung eine neue Bedeutungsebene und zugleich eine zusätzliche Sinndimension: Das in einer beklemmend-düsteren Szenerie spielende Begräbnis der Heiligen lässt ihr Martyrium damit als vollkommenste Form der Christoformitas erscheinen.¹⁶³

Als letztes Beispiel für die spezifisch caravaggeske Gestaltungsstrategie mit ihrer Mehrdimensionalität der Bedeutungsebenen soll hier die ebenfalls um 1608-09 entstandene *Auferweckung des Lazarus*¹⁶⁴ (Abb. 17) genannt werden. Auch in diesem Werk erweitert Caravaggio die „erste“, narrative Grundebene der Darstellung, das biblische Ereignis, um eine zusätzliche Bedeutungsdimension. In diesem Fall durch die Verschränkung der eigentlichen Bildikonographie mit christologischen Passions- und Auferstehungsmotiven. Der symbolische Bezug zur Passion Christi wird dabei über die pathetisch in Kreuzesform ausgebreiteten Arme des Lazarus hergestellt und findet sich auch noch in dem auf der Erde liegenden Totenschädel – dem „Golgotha-Attribut“ – angesprochen, auf den die noch von Todesstarre gekennzeichnete Linke des Lazarus deutet. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass sich die Passionsmotive der Kreuzigung Jesu, die in der Figur des im Moment seiner Wiedererweckung gezeigten Lazarus in so prominenter Weise anklingen, der auftraggebenden Confraternità dei Crociferi verdanken.¹⁶⁵ Tatsache ist jedoch, dass Caravaggio die Darstellung auch um Bezüge zu einem anderen Passionsmotiv

¹⁶¹ Manzini zufolge hatte Caravaggio eine Prostituierte Modell gestanden, Baglione und Bellori beanstandeten das mangelnde Decorum des aufgedunsenen, barfüßigen Körper, der an eine Wasserleiche erinnere. Vgl. PUGLISI 1998 (wie Anm. 59), S. 186.

¹⁶² 1608-09; Galleria Regionale, Palazzo Bellomo, Palermo, Öl auf Leinwand, 408 x 300 cm; *Ausst. Kat. London* 2005 (wie Anm. 13), S. 122-124, Kat. Nr. 10; *Ausst. Kat. Milano* 2005-2006 (wie Anm. 2), S. 168-169, Kat. Nr. I. 11.

¹⁶³ Jutta Helds Charakterisierung der Darstellung als „transzendenzloses Martyrium“ erscheint in diesem Zusammenhang überaus fraglich. HELD 1996 (wie Anm. 27), S. 191.

¹⁶⁴ Um 1608-09; Museo Regionale, Messina; Öl auf Leinwand, 380 x 275 cm; *Ausst. Kat. Palermo* 2001 (wie Anm. 134), S. 109-111, Kat. Nr. 2; *Ausst. Kat. London* 2005 (wie Anm. 13), S. 125-126, Kat. Nr. 11; *Ausst. Kat. Milano* 2005-2006 (wie Anm. 2), S. 172-173, Kat. Nr. I. 13.

¹⁶⁵ H. RÖTTGEN: „La ‚Resurrezione di Lazzaro‘ del Caravaggio“, in: M. CINOTTI (Hg.): *Novità sul Caravaggio. Saggi e contributi*, Milano 1975, S. 61-74, 64.

erweitert, nämlich dem der Beweinung Christi.¹⁶⁶ Wie in den bereits erwähnten Werken übernimmt Caravaggio dabei auch in der *Auferweckung des Lazarus* die de facto für einen anderen Darstellungstypus von der Bildtradition etablierten Motivmuster und setzt diese in einen neuen, der Darstellungstradition fremden Kontext. Um die Erweckungsszene mit dem Bildformular der Beweinung überblenden zu können, situiert der Künstler Christus seitlich des Wundergeschehens, und auch die Schwestern des Lazarus, Maria und Martha, stehen – entgegen dem Evangelientext (Joh 11, 17-44) – nicht zu Seiten Christi, sondern sind – im Haltungshabitus der den toten Christus beweinenden Frauen – unmittelbar an der Leiche des ins Leben zurückkehrenden Bruders gegeben. Weniger augenfällig, aber doch lesbar, artikuliert sich schließlich auch das Auferstehungsmotiv im ekstatisch dem Licht entgegen gereckten Arm des Lazarus.¹⁶⁷

In der spezifischen Amalgamierung der Lazaruserweckungs-Ikonographie mit christologischen Motiven gewinnt Caravaggios Bilderfindung eine zusätzliche semantische Dimension: Der Protagonist ist nun nicht nur Träger christoformer Züge, sondern wird – im Sinne des Typus Christi – zur proleptischen Präfiguration von Christi späterem Schicksal: Passion und Auferstehung. Diese durch Caravaggio indizierte Bedeutungsebene macht den Darstellungsvorwurf zum Medium für die eigentliche Bildaussage: Das Auferweckungswunder soll, gemäß den Worten Jesu, seine göttliche Heilsmission bezeugen (Joh 11, 42).

Die hier anhand ausgewählter Beispiele dargelegten Elemente der spezifisch caravaggesken Gestaltungsstrategie, die insbesondere auch die Bildstrukturen seiner Johannes-Darstellungen charakterisieren, erfahren im Bild der Galleria Borghese eine faszinierende Steigerung und semantische Verdichtung. Es zeigt sich damit, dass es sich bei der, aus der Analyse der Bildstruktur der Borghese-Darstellung erschlossenen, vielschichtigen Darstellungssemantik dieses Bildes um kein isoliertes Phänomen handelt, sondern um eine konsequente und ungemein komplexe Steigerung jener spezifischen Darstellungsstrategie, die Caravaggio in seinem Œuvre von Anfang an zur Anwendung brachte.

¹⁶⁶ Nach Poseq verwendete Caravaggio als Modell für seine Lazarus-Darstellung ein Holzkruzifix mit beweglichen Armen, POSEQ 1998 (wie Anm. 76), S. 93-106; Abb. 30, 31.

¹⁶⁷ R. LONGHI: *Il Caravaggio*, (Milano 1952), Roma 1982, S. 108.

VII. Exkurs: Visuelle Rezeptionszeugnisse der Caravaggio-Nachfolge

Es mag verwundern, dass das in der vorliegenden Arbeit für das Borghese-Bild vorgeschlagene Interpretationsmodell in zeitgenössischen schriftlichen Rezeptionsdokumenten keinerlei Erwähnung findet – umso mehr, als sich darin eine Darstellungsstrategie manifestiert, die auch an zahlreichen früheren Bilderfindungen Caravaggios nachzuweisen ist. Gerade angesichts des an den Rezipienten gestellten intellektuellen Anspruchs seiner Kunst und des hohen geistlich-kulturellen Bildungsstands seiner Auftraggeber¹⁶⁸ (von denen einige, etwa die Giustiniani¹⁶⁹ oder die Mattei¹⁷⁰, sich explizit zur Kunst Caravaggios geäußert haben) wäre zu erwarten, dass die mehrdimensionale Lesbarkeit von Caravaggios Bilderfindungen auch ausführlicher schriftlich gewürdigt worden wäre. Neben dem bereits erwähnten, berühmten Ausspruch des Kardinals Ottavio Paravicino, Caravaggios Bilderfindungen seien „*in quel mezzo tra il devoto et il profano*“ angesiedelt¹⁷¹, beschränken sich die Kommentare zur ikonographischen Struktur seiner Darstellung jedoch einzig auf das Aufzeigen von Decorumverstößen.

Das Fehlen schriftlicher Bezugnahmen scheint jedoch durch das Vorhandensein weit aussagekräftiger Rezeptionszeugnisse kompensiert zu werden: nämlich durch „visuelle“ Kommentare. Anhand ausgewählter Beispiele italienischer Caravaggisten soll im Nachfolgenden versucht werden, das oben dargelegte Interpretationsmodell der Gestaltungskonzeption des Borghese-Bildes zu verifizieren. Selbstverständlich ist dabei davon auszugehen, dass nur jene Nachfolgebilder berücksichtigt werden können, die von den drei in der semantischen Struktur der Borghese-Darstellung aufgezeigten Programmen entweder direkt auf die Ikonographie des Isaak oder der Passion Christi rekurren. Keinen Beweiswert besitzen hingegen jene Nachfolgewerke, die die Borghese-Darstellung vermittels einer „Richtigstellung“ der Bildikonographie mit dem geläufigen Bildtitel „*Johannes der Täufer*“ zur Konvergenz zu bringen versuchen. Dazu zählen etwa die bereits erwähnte freie Kopie des Borghese-Bildes in Neapel (Abb. 10) sowie die – nunmehr ohne die Auflage einer

¹⁶⁸ Zu Caravaggios Auftraggeberschaft in Rom vgl. das Kapitel „Stifter und Sammler. Caravaggios Anfänge in Rom und die Entstehung eines Patronagesystems“ in: SICKEL 2003 (wie Anm. 150), S. 11-49.

¹⁶⁹ Zu Marchese Vincenzo Giustinianis *Lettera sulla pittura* (ca. 1620-30) vgl. BREHM 1992 (wie Anm. 96), S. 45-49. S. auch Ausst. Kat. *Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Galerie*, S. DANESI SQUARZINA (Hg.), Rom-Berlin 2001.

¹⁷⁰ Vgl. mit weiterführender Literatur: E. SCHRÖTER: „Caravaggio und die Gemäldesammlung der Familie Mattei. Addenda und Corrigenda zu den jüngsten Forschungen und Funden“, in: *Pantheon* 52, S. 62-87.

¹⁷¹ SICKEL 2003 (wie Anm. 150), S. 168.

Kopieähnlichkeit – um 1622-27 entstandene Paraphrase des lombardischen Caravaggisten, Giuseppe Vermiglio¹⁷² (Abb. 18). Der Künstler übernimmt in seinem *Johannes dem Täufer in der Einöde* vom Caravaggio-Vorbild die charakteristische Handhaltung, interpretiert jedoch bereits die Körper- vor allem aber die Beinhaltung des Dargestellten in ein entschiedenes Sitzmotiv um. Erwartungsgemäß ist der Widder in ein Johannes-Lamm umgedeutet, der Rohrstab zu einem Stabkreuz mit Banderole und gut lesbarer Aufschrift „verdeutlicht“. Bezeichnend scheint das Fehlen des weißen Lendentuchs des Vorbildes. Trotz seiner völligen Nacktheit ist der Dargestellte damit völlig unmissverständlich als Johannes der Täufer charakterisiert. Dass jedoch sogar ein so ikonographie-fremdes Element wie das weiße Lendentuch in eine Täufer-Darstellung integriert werden konnte, wenn das Vorhandensein so grundlegender Ikonographie-Determinanten wie Johannes-Lamm und Kreuzstab die Bildrezeption eindeutig bestimmte, belegt die um 1613 angesetzte Johannes-Darstellung des Carlo Selitto¹⁷³ (Abb. 19) die, wie die Verwandtschaft des Sitzmotivs, die Übernahme der charakteristischen Fingerhaltung der linken Hand sowie der vergleichbare Verlauf der Draperie des Anachoreten suggerieren, ebenfalls in Auseinandersetzung mit Caravaggios Borghese-Bild entstanden sein muss.

Bei den visuellen Kommentaren, die für den von mir vorgeschlagenen Rezeptionsmodus der innovativen Darstellungskonzeption des Borghese-Bildes relevant sind, handelt es sich um Giovanni Bagliones nur knapp nach 1610 datierte *Ecce Homo*-Darstellung¹⁷⁴ (Abb. 20) sowie Giovanni Battista Caracciolos gen. Battistellos um 1626 für den Kapitelsaal der Certosa di San Martino in Neapel entstandenen *Johannes den Täufer*¹⁷⁵ (Abb. 21). Beide Darstellungen behalten den formalen Bezug zur Borghese-Bild über die teilweise Übernahme der charakteristischen Körperhaltung, beziehungsweise der prägnantesten Elemente des Vorbildes (Überkreuzte Arme, Schräglagerung des Körpers), rekurren aber jeweils

¹⁷² 1622-1627; Istituzioni Pubbliche di Assistenza e Beneficenza, Mailand; Öl auf Leinwand, 136 x 105 cm; F. CAVALIERI: „Giuseppe Vermiglio e il San Giovanni Borghese di Caravaggio“, in: *Novi Studi*, II, 1997, S. 53-57; Ausst. Kat. *Giuseppe Vermiglio. Un pittore caravaggesco tra Roma e la Lombardia*, D. PESCARMONA (Hg.), Campione d'Italia 2000, S. 20-21.

¹⁷³ Um 1613, Privatbesitz, Sizilien; Öl auf Leinwand, 150 x 125 cm; Ausst. Kat. *Palermo 2001* (wie Anm. 134), S. 174-175, Kat. Nr. 34.

¹⁷⁴ Nach 1610; Galleria Borghese, Rom (gegenwärtig in der Dependence der Galleria Borghese auf der Engelsburg); Öl auf Leinwand; 163 x 116 cm; Ausst. Kat. *Caravaggio e il genio di Roma. 1592-1623*, C. STRINATI/R. VODRET (Hrsg.), Roma 2001, S. 112-113, Kat. Nr. 64; Ausst. Kat. *Milano 2005-2006* (wie Anm. 2), S. 182, Kat. Nr. II. 2.

¹⁷⁵ Um 1626; Certosa di San Martino, Neapel (Durchgang zum Parlatorium), Öl auf Leinwand; W. PROHASKA: „Beiträge zu Giovanni Battista Caracciolo“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 74, 1978, S. 153-269, 167.

auf nur eine der drei im Borghese-Bilde koppräsenten Lesarten, nämlich auf die Sinnebene der Passion Christi.

Dass sie dies nicht in Bezug auf die Sinndimension der Figur des Isaak tun, mag wohl daran liegen, dass die Situierung des Protagonisten des Borghese-Bildes, wenngleich dieser als Isaak „gelesen“ wurde, nicht wirklich dem traditionellen Habitus eines Isaak entspricht. Zudem dürfte hier auch die Tatsache hineinspielen, dass das ikonographische Schema der Opferung Isaaks bereits zu fest in der Bildtradition kodifiziert war.¹⁷⁶

Auf die als Passion Christi identifizierte Bedeutungsebene des Borghese-Bildes hingegen nimmt in direkter Weise Giovanni Baglione (Abb. 20) in seiner *Ecce Homo*-Darstellung Bezug. Bagliones Gemälde gibt Christus nach der Dornenkrönung und Geißelung auf einer Steinbank rastend wieder, die Augen zum Himmel erhoben, die Hände vor dem Körper gefesselt. In der Linken hält er den Rohrstab. Er stützt seine gefesselten Hände auf einem steinernen Podest auf, sodass sich sein Oberkörper zur Seite neigt. Der Gottessohn ist mit einem weißen Lendentuch bekleidet, über seinen Knien liegt ein weißes, blutbeflecktes Gewand. Seinen Körper hinterfängt der rote Spottmantel, den ihm ein seitlich hinter ihm positionierter Scherge über das Haupt zu ziehen versucht. Vor dem Geschundenen sind auf und neben dem Säulenstumpf der Geißelsäule die *Arma Christi* ausgelegt (Kreuz, Nägel, Zange, Geißelsäule und Schnur).

Dass Baglione seine Darstellung in direkter Auseinandersetzung mit der Bildfigur Caravaggios geschaffen haben dürfte, belegt die Übernahme der charakteristischen Kombination von Schräglage des Oberkörpers und übereinandergelegten Händen (fast wörtlich zitiert findet sich der charakteristisch nach oben abgespreizte Zeigefinger der rechten Hand). Frappierend erscheint jedoch die Tatsache, dass die von der Borghese-Darstellung in das neue Sujet mit übernommenen (Passions-) Attribute (der Rohrstock in der Linken, das weiße Lendentuch, der rote Mantel, die übereinandergelegten Hände) mittels Kontextsetzung in einer tatsächlichen Passionsdarstellung, die nun den unter der Verspottung leidenden Christus vorstellt, ebenfalls zu eindeutigen Passions-Attributen (Rohrstock, Spottmantel, das mit der Entkleidung Christi zu assoziierende Lendentuch, die überkreuz gefesselten Hände) werden. Es lässt sich damit, mit aller gebotenen Vorsicht, postulieren, dass

¹⁷⁶ Auf diese Tatsache verweist auch kritisch Valeska von Rosen mit Blick auf die neueste Deutung des Kapitolina-Bildes als „lachender Isaak“ (VON ROSEN 2003 (wie Anm. 97), S. 71 Anm. 8).

Bagliones *Ecce Homo*-Darstellung gezielt als eine interpretierende Auseinandersetzung mit einer der der Caravaggios Borghese-Darstellung inhärenten Bedeutungsebenen, nämlich der Christuspassion, zu werten ist.

Giovanni Battista Caracciolos bereits erwähnte Darstellung des *Hl. Johannes des Täufers* (Abb. 21) rekurriert im Gegensatz zum Gemälde Bagliones weder formal auf das caravaggeske Vorbild noch führt sie eine eindeutige ikonographische Präzisierung der Borghese-Darstellung auf eine einzige Bedeutungsebene vor Augen. Dennoch legt die Verwandtschaft mit der inneren Struktur der Borghese-Darstellung auch in diesem Fall die Möglichkeit einer direkten Auseinandersetzung mit der semantischen Struktur des Borghese-Bildes nahe. Caracciolos hochformatige Darstellung des Täufers zeigt den Anachoreten fellgewandet und in ein rotes Tuch gehüllt, mit dem Lamm zu Füßen. An das Borghese-Bild erinnern die andeutungsweise übereinandergelegten Hände (tatsächlich verdankt sich dieser Eindruck der Verkürzung, denn der Heilige weist mit der – dem Betrachter näher positionierten – Rechten auf das Gotteslamm, während seine linke weiter in die Bildtiefe versetzt ist). Interessanterweise hält der Täufer in der Linken jedoch nur einen Rohrstab ohne Querbalken. Trotz Fehlens weiterer figürlich-kompositioneller Entlehnungen spricht diese wesentliche Parallele zum Borghese-Bild möglicherweise ebenfalls für eine Anverwandlung der für das Borghese-Bild so charakteristischen Gestaltungsstrategie, bei der, wie bereits gezeigt, die „klassischen“ Attribute der Bildfigur mit ikonographie-inkongruenten Attributen verschränkt beziehungsweise überblendet werden in der Absicht, der Darstellung eine beziehungsweise mehrere neue Bedeutungsdimension(en) zu eröffnen.

Denn auch bei Caracciolo wird die Figur Johannes des Täufers – wenngleich in ähnlich subtiler Weise wie bei Caravaggio – mit charakteristischen Motiven der Christuspassion amalgamiert. Dies geschieht zunächst über die Körperhaltung der Täuferfigur, die – wie ein Vergleich mit Matthias Stomers *Geisselung Christi*¹⁷⁷ (Abb. 22) aus den 1620er Jahren zeigt – der traditionellen Haltung des Christus an der Geißelsäule weit mehr entspricht, als jener Johannes des Täufers.¹⁷⁸ Anscheinend nutzt Battistello die Überblendung der Täufergestalt mit der traditionellen Körper- und

¹⁷⁷ 1620er Jahre; S. Domenico, Oratorio del Rosario, Palermo; M. GUTTILA: „Caravaggismo a Palermo: la ‚Flagellazione‘ di Matthias Somer e l' Oratorio del Rosario in San Domenico“, in: *L' ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli in Sicilia e a Malta*, CALVESI M. (Hg.), (Akten des int. Kongresses zur Ausstellung Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo il suo influsso im Museo Regionale di Palazzo Bellomo in Syrakus 1984), Syrakus 1987, S. 231-251.

¹⁷⁸ Die Wahl des relativ ungewöhnlichen Bildformulars dürfte in diesem Fall auch vom auftragsbedingten Hochformat mitbestimmt gewesen sein.

Handhaltung sowie den Gesichtszügen Christi (der Täufer ist bei Caracciolo nicht, wie üblicherweise gemäß dem Leonardo-Typus bartlos geschildert), um ein caravaggio-ähnliches Oszillieren der Bildfigur zwischen Johannes dem Täufer und der Christusgestalt zu evozieren. Trotz stärkerer Eindeutigkeit der Darstellung durch das dem Anachoreten beigesellte Lamm, scheint auch Caracciolo in seinem Bezug auf ein ursprünglich darstellungsfremdes Bildformular Caravaggios Gestaltungsprinzip der auf mehrere Bedeutungsebenen offenen Darstellungsikonographie zur Anwendung zu bringen.

Dass eine solche Vorgangsweise gerade bei Caracciolo kein isoliertes Phänomen darstellt, belegt seine 1615-17 entstandene Darstellung des *Christus am Ölberg*¹⁷⁹ im Wiener Kunsthistorischen Museum (Abb. 23). Caracciolo zeigt Christus mit übereinandergelegten Händen im Gebet versunken kniend. Von links tritt ein Engel an ihn heran, um ihn in seiner Todesangst zu trösten. Überraschend an der Darstellung ist nicht nur die andachtsbildhafte Losgelöstheit aus jeglicher räumlicher Bestimmung – nur ein Bodenstreifen mit einem verdorrten Ast markiert den Handlungsort als Ölberg – völlig ungewöhnlich erscheint in diesem Darstellungskontext die Handhaltung Christi, dessen Hände nicht zum Gebet gefaltet, sondern so übereinandergelegt sind, dass sie als proleptische Geste der Passion (Dornenkrönung, Verspottung, *Ecce Homo*) gelesen werden können. (Von der Bedeutung dieses Bilddetails zeugt die Tatsache, dass der Engel explizit mit seiner Linken auf die Hände Christi weist.) In Kombination mit dem überstreckten Hals Christi weckt die Bildfigur Assoziationen mit Dornenkrönungsdarstellungen (man mag sich hier etwa an Caravaggios um 1602-05 entstandene *Dornenkrönung*¹⁸⁰ im Kunsthistorischen Museum erinnern fühlen). Wolfgang Prohaska verweist darauf, dass der Assoziationshorizont der Darstellung auch um das Thema der Verspottung Christi erweitert werden kann.¹⁸¹ Zusätzlich unterstützt wird die implizierte Leidensmetaphorik des Werkes durch die bereits erwähnte weitestgehende Zurückdrängung alles Narrativen, denn es ist, mit den Worten von Günter Heinz, „von dem biblischen Historienbild eigentlich nur das seelische Geschehen zum Ausdruck

¹⁷⁹ 1615-17; Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Wien; Öl auf Leinwand, 148 x 124 cm; G. HEINZ: „Zwei wiedergefundene Bilder aus der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 63, 1962, S. 169-180; PROHASKA 1978 (wie Anm. 177), S. 199-200; Ausst. Kat. *Painting in Naples. From Caravaggio to Giordano*, C. WHITFIELD/J. MARTINEAU (Hrsg.), London 1982, S. 116-117, Kat. Nr. 8; Ausst. Kat. *Milano* 2005-2006 (wie Anm. 2), S. 416-417 (Artikel Wolfgang Prohaska).

¹⁸⁰ Um 1602-05; Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Wien; Öl auf Leinwand, 127 x 165,5 cm; Inv. Nr. GG 307; Ausst. Kat. *Milano* 2005-2006 (wie Anm. 2), S. 150-151, Kat. Nr. I. 3.

¹⁸¹ PROHASKA 1978 (wie Anm. 177), S. 200.

gebracht (...), nur der Augenblick der höchsten Spannung im seelischen Geschehen ist zum Bild geworden. Das Veränderliche ist ins Unveränderliche erhoben“¹⁸². In Caracciolos Darstellung wird damit die Bildfigur des im Garten Getsamane knienden Christus, über die subtile Überblendung mit Motiven der Verspottung und Dornenkrönung, nicht nur zu einem überzeitlichen Exemplum der Passion und der Passionsbetrachtung, sondern selbst zum eindringlichen Prolepsisbild seiner kommenden Passion.

Die dargelegten Rezeptionskommentare, in denen Künstler wie Baglione und Caracciolo in einem jeweils völlig unterschiedlichen Kontext die im caravaggesken Vorbild angelegten Gestaltungselemente und Sinnbezüge aufgreifen, bezeugen, dass diese Künstler Caravaggios innovative Darstellungsstrategie, die im Borghese-Bild eine bislang ungeahnte Verdichtung erfahren hatte, verstanden und – in Analogie zur Gestaltungsstrategie Caravaggios – zu eigenen Zwecken anzuverwandeln wussten. Diese Feststellung wiederum berechtigt dazu, die erhaltenen visuellen Rezeptionsreflexe als aussagekräftige Argumente für die Plausibilität des oben erarbeiteten Interpretationsmodells der semantischen Struktur des Borghese-Bildes heranzuziehen.

¹⁸² HEINZ 1962 (wie Anm. 179), S. 175.

Zusammenfassung

Den Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit bildete die Analyse der hochkomplexen Bildstruktur der Darstellung *Johannes des Täufers* von Michelangelo Merisi da Caravaggio in der Galleria Borghese. Zielsetzung dieser Analyse war die Erarbeitung eines Deutungsmodells, das es ermöglichen würde, die von Caravaggio in dieser Darstellung angewandte Gestaltungsstrategie zu rekonstruieren.

Was die Erstellung eines solchen Interpretationsmodells erschwerte, war die – aufgrund des vordergründig gemeinsamen Bildmotivs Knabe und Widder – bislang von der Forschung unhinterfragt praktizierte, thematische und vor allem interpretatorische Abhängigkeit des Borghese-Bildes vom *Johannes dem Täufer* in der Kapitolinischen Pinakothek – einer Darstellung, die traditionell als die weit etabliertere und zugleich inhaltlich interessantere galt und immer noch gilt.

Mit der in einer vergleichenden Analyse offengelegten Unhaltbarkeit der bisher betriebenen Parallelführung beider Bildikonographien wurde es erstmals möglich, ein autonomes, sprich: nicht auf die Kapitolina-Darstellung rekurrerendes Deutungsmodell des Borghese-Bildes zu erarbeiten, in welchem seine spezifische Bildstruktur als Verschränkung dreier ikonographischer Programme – Johannes des Täufers, Isaaks und der Passion Christi – lesbar wird. Diese im Borghese-Bild kopräsenten ikonographischen Programme werden, wie gezeigt wurde, erst im Verlauf des Rezeptionsprozesses durch den Betrachter generiert, und zwar auf der Basis von Assoziationen, die die einzelnen Bildmotive evozieren, indem sie untereinander in ein selektiv-komplementäres Verhältnis treten und dabei jeweils unterschiedliche, durch Caravaggios Bildkonzept eindeutig vorbestimmte sinnhaltige Konfigurationen bilden.

Das bedeutet, dass die im Borghese-Bild verbildlichte Gestalt, je nach selektiv-komplementärer Beigabe von Attributen und den damit konnotierten Sinngehalten und Bedeutungsassoziationen in sukzessiver Abfolge (und mit gleicher ikonographischer Berechtigung) sowohl als Johannes der Täufer, wie auch als Isaak rezipiert werden kann und die dergestalt „doppelt lesbare“ Bildfigur der Borghese-Darstellung zugleich Träger der kanonischen Attribute der Passion Christi ist.

Das hier vorgeschlagene Interpretationsmodell der Borghese-Darstellung als Amalgamierung dreier Ikonographien und der damit verbundenen ikonologischen Sinnschichten zu einem Prolepsisbild der Passion Christi auf typologischer Basis

verfügt m. E. über einige Gründe, die für seine Plausibilität sprechen. Zunächst ist da die Tatsache, dass die Deutungsart des Bildes im Rahmen dieses Modells von der traditionell eingebürgerten ikonographisch-ikonologischen Bedeutungen der einzelnen Bildmotive ausgeht, und über die Analyse der zwischen ihnen bestehenden Interrelationen erfolgt, das heißt: ohne Rückgriff auf ihre symbolisch-allegorischen Zusatzkonnotationen.

Zudem, und nicht weniger gewichtig, scheint in diesem Zusammenhang das Argument, dass dieses Interpretationsmodell dergestalt beschaffen ist, dass es sämtliche im behandelten Bild auftretenden Motive – und damit auch jene, die zu den traditionellen Täuferattributen inkongruent sind (Widder, Lendentuch, Stabrohr ohne Querbalken) – als ikonographisch-ikonologisch kohärente Einheit zu rezipieren ermöglicht.

Die Glaubwürdigkeit des hier vorgeschlagenen Deutungsmodells des Borghese-Bildes untermauert zudem die Tatsache, dass die spezifischen caravaggesken Gestaltungselemente, die sich im Borghese-Bild in einer hochkomplexen Form angewandt finden, in vielfältiger Abwandlung im Œuvre des Künstlers angelegt sind und nicht zuletzt auch aus der Perspektive von Nachfolgeworken rückerschlossen werden können. Die einzigartige semantische Struktur des Borghese-Bildes erscheint damit nicht als ein isoliertes Phänomen, sondern stellt vielmehr einen der Höhepunkte in der bilderfinderischen Entwicklung des Künstlers dar.

Als ein weiteres Indiz für die Plausibilität des vorgebrachten Erklärungsmodells des Borghese-Bildes kann die erst vermittels dieser Lesart sichtbar werdende semantische Mehrdimensionalität der Bildstruktur genannt werden sowie die von Caravaggio in genialer Weise durchdachte Balance, dank der die Bildmotive – auch die zueinander „oppositionellen“ – in einer Art „*coincidentia oppositorum*“ koexistieren. Der Künstler hat dem Borghese-Bild gleichsam eine komplex verwobene „*all-over*“-Struktur unterlegt, die dergestalt ausbalanciert ist, dass schon die kleinste Änderung – sei es eine Hinzufügung oder eine Tilgung eines Bildmotivs – tiefgreifende Auswirkungen für die Gesamtbedeutung der Darstellung hätte. So würde beispielsweise alleine schon ein so unbedeutend scheinendes Detail, wie die Hinzufügung des Querbalkens am Stabrohr, die intendierte ikonographische Ambivalenz der Bildfigur aufheben und damit das labile Zusammenspiel der Bildmotive untereinander zerstören.

Nicht zuletzt dieser ausgeklügelten Balance verdankt sich die, trotz ihrer hochkomplexen Struktur, so ungekünstelte und natürliche Bildwirkung des Werkes in der Galleria Borghese.

In Zusammenhang mit der Analyse der Bildstruktur der Borghese-Darstellung und ihrer semantischen Polydimensionalität mag es von erkenntnistheoretischem Wert sein darauf hinzuweisen, dass diese caravaggio-spezifische Gestaltungsstrategie keine Ausnahmeerscheinung in der neuzeitlichen Malerei darstellt. So zeigt sich etwa, wie Thierry Greub in seiner Studie zur Malerei Jan Vermeers darlegt, dass das Phänomen der semantischen Mehrdimensionalität auch bei Vermeer nachweisbar ist, dessen Zusammenführen polarisierender Bildmotive in einer „kalkulierten Bildformulierung“ „einer kusanischen ‚*coincidentia oppositorum*‘, (...) einem Zusammenfall der Gegensätze sehr nahe kommt. (...) Die allerletzte Zuspitzung der Kunst von Vermeer, ihre eigentliche Wende gegenüber seinen Zeitgenossen, besteht gerade darin, dass er all diese polaren Gegensätze unmerklich zusammenführt. (...)“, sodass sie „wenn sie erst einmal erkannt worden sind, dennoch nicht wirklich störend auffallen“¹⁸³. *Mutatis mutandis* lässt sich diese Charakterisierung auch auf die Bildwerke Caravaggios übertragen in denen in ähnlicher Weise, wie Wolfgang Brassat mit Blick auf die Darstellungsstrategie Caravaggios im Allgemeinen feststellt, „die einander ausschließenden Gegensätze in der Schweben des logischen Paradoxes gehalten“¹⁸⁴ sind. Caravaggios Strategie zielt, so Brassat weiter, darauf ab, den „Betrachter zu der Erkenntnis, dass das Bild ein autonomes Gebilde ist, ein die Gegensätze vereinigendes Drittes, und damit zu einer hohen Kognitionsperspektive (zu) geleiten“.¹⁸⁵

Das in der vorliegenden Arbeit vorgeschlagene Interpretationsmodell des Borghese-Bildes impliziert nicht zwangsläufig eine Infragestellung der überkommenen Benennung des Dargestellten als Johannes der Täufer in der Einsamkeit. Sie bedeutet jedoch, dass diese Bezeichnung – mit Blick auf die ikonographische und ikonologische Komplexität des Werkes – dem Bedeutungsspektrum der Darstellung nur partiell gerecht wird. Dennoch steht außer Frage, dass eine dem mehrdimensional strukturierten Borghese-Bild adäquate Bezeichnung nur in umschreibender Form formuliert werden könnte, und zwar als Darstellung, in der die

¹⁸³ Th. GREUB: *Vermeer oder die Inszenierung der Imagination*, (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 31), (Univ. Diss. Basel 2003), Petersburg 2004, S. 195, 182, 170.

¹⁸⁴ BRASSAT 2006 (wie Anm. 6), S. 115.

¹⁸⁵ BRASSAT 2006 (wie Anm. 6), S. 115.

Bildfiguren Johannes des Täufers und Isaaks durch ihre präfigurativ-voraus kündenden Konnotationen auf die *Passio Christi* vorausweisen, indem sie deren Assoziation mittels der ihnen selektiv beigegebenen Attribute evozieren, beziehungsweise kürzer (wenngleich weniger informativ) als Visualisierung der Prolepsis der *Passio Christi* vermittelt der medialen Funktion der Bildfiguren Johannes des Täufers und Isaaks.

Die aus den „irritierenden Mehrfachcodierungen“¹⁸⁶ resultierenden „ambigen Strukturen“¹⁸⁷ des Borghese-Bildes stellen eine große Herausforderung an die Sehgewohnheiten und die Erwartungshaltung des Rezipienten dar und fordern ihn auf, sich mit der ungewohnten Bilderfindung auseinanderzusetzen. Diese Betrachterbezogenheit macht das Borghese-Bild zum Reflexionsgegenstand eines kognitiv-diskursiven Rezeptionsprozesses, in dessen Verlauf der Betrachter die komplexe Struktur der Darstellung erschließt und damit aktiv an der Bildkonstitution partizipiert.

Es erscheint in diesem Zusammenhang von großem Interesse, dass Caravaggio – was sich in der Forschung bislang nicht thematisiert findet – zumindest in diesem Spätwerk allem Anschein nach den Bedeutungsimpetus von der Offenlegung des Bildwerdungsprozesses¹⁸⁸ (und damit der Thematisierung der Selbstbezüglichkeit des Bildmediums) zunehmend auf die Bedeutung und Bewusstmachung eines als Assoziationskette verstandenen Rezeptionsprozesses der Darstellung durch den Betrachter für das Bildganze verlegt.

Die Rezeption des Kapitolina-Bilds hingegen ist, aufgrund von dessen emblematischer Struktur, nicht so strikt an die einzelnen Bildmotive und deren Zusammenspiel gebunden, sondern erfolgt nach den Regeln der „emblematischen Lektüre“ (Victor I. Stoichita), das heißt nach einer epigrammatischen Erläuterung, die vom jeweiligen Bildthema (sakral, pagan, „sakral-profan“) determiniert wird.

¹⁸⁶ BRASSAT 2006 (wie Anm. 6), S. 115.

¹⁸⁷ VON ROSEN 2003 (wie Anm. 97), S. 13.

¹⁸⁸ Vgl. die jüngsten Untersuchungen zur Bildstruktur bei Caravaggio von Valeska von Rosen, Rudolf Preimesberger und Klaus Krüger (vgl. hier insbesondere das Kapitel „Zur Medialität des Bildes bei Caravaggio“, in: K. KRÜGER: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, S. 243-280 oder jüngst DERS.: „Das unvordenkliche Bild. Zur Semantik der Bilder bei Caravaggio“, in: *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007*, S. 24-35).

Es darf erwartet werden, dass die soeben im Druck befindliche Studie von Valeska von Rosen zu Caravaggios Johannes-Darstellungen („Ambiguità internazionale. L'ignudo nella Pinacoteca e altre raffigurazioni del San Giovanni Battista di Caravaggio e dei Caravaggisti“, in: EBERT-SCHIFFERER S./KLIEMANN J./VON ROSEN V./SICKEL L. (Hrsg.): *Caravaggio e il suo ambiente*, Cinisello Balsamo-Milano), vor allem aber das geplante Caravaggio-Buch von Rudolf Preimesberger entscheidende Neuerkenntnisse zu diesem Themenkomplex beibringen werden.

Indem Caravaggio dem Rezipienten auch im Borghese-Bild einen mehrdimensionalen Deutungsspielraum eröffnet, verfolgt der Künstler auf gesteigerte Weise die für seine Kabinettbilder charakteristische Darstellungsstrategie – die nur insofern aufgeht als sie mit einem Betrachter rechnet, der diese „Deutungsspiele“ zu schätzen und auch zu entschlüsseln weiß und an diesem Spiel mit den, der Darstellung inhärenten, unterschiedlichen Bedeutungsebenen und deren Erschießung intellektuellen Gefallen findet.

Die in dem hier entworfenen Interpretationsmodell vorgeschlagene Deutung der semantischen Struktur des Borghese-Bildes macht es ersichtlich, dass diese Darstellung zweifellos zu den komplexesten im Œuvre Caravaggios gehört. Zugleich wird daran deutlich, dass das Borghese-Bild ein verdichtetes Repertoire jener innovativen Gestaltungselemente aufweist, die Caravaggios Bilderfindungen so einzigartig machen: Dazu gehört vor allem der Einsatz verfremdeter beziehungsweise inhalts-ambivalenter, -inkongruenter oder sogar inhalts-oppositioneller Bildmotive, die der Künstler in selektiv-komplementärer Weise konfiguriert, um seine komplexe Bildidee realisieren zu können.

Die mehrdimensionale Inhaltsstruktur des Borghese-Bildes, in der sich drei komplementäre, wenngleich selbständige Bildprogrammen verdichten, sollte vielleicht Anlass geben, einen Perspektivwechsel hinsichtlich der Beurteilung des erkenntnistheoretischen Stellenwertes des Borghese-Bildes in der kunsthistorischen Diskussion um die Lesart des Caravaggio-Œuvres vorzunehmen. Denn aufgrund seiner in der vorliegenden Arbeit dargelegten Gestaltungsmerkmale erscheint das Borghese-Bild in besonderer Weise prädestiniert, als neuer Ausgangs- und Bezugspunkt für die Interpretation von Caravaggios Kabinettbildern – und in diesem Rahmen insbesondere seiner Johannes-Darstellungen – zu fungieren und damit aus seinem bisherigen kunsthistorischen Schattendasein endgültig auszubrechen.

Wiederholt zitierte Literatur:

Bücher und Aufsätze:

BERSANI/DUTOIT 1998:

BERSANI L./DUTOIT U.: *Caravaggios Secrets*, Cambridge (Mass.)-London 1998

BRASSAT 2006:

BRASSAT W.: „Schulung ästhetischer Distanz und Beobachtung dritter Ordnung. Werke Caravaggios in rezeptionsästhetischer und systemtheoretischer Sicht“, in: BOGEN S./BRASSAT W./GANZ D. (Hrsg.): *Bilder. Räume. Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, S. 108-129

BREHM 1992:

BREHM M. F.: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, Frankfurt a.M.-Berlin u.a. 1992

CINOTTI/DELL ACQUA 1983:

CINOTTI M. /DELL ACQUA G. M.: *Caravaggio*, Bergamo 1983

HEINZ 1962:

HEINZ G.: „Zwei wiedergefundene Bilder aus der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 63, 1962, S. 169-180

HELD 1996:

HELD J.: *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*, Berlin 1996

HIBBARD 1988:

HIBBARD H.: *Caravaggio*, London (1983), 1988

PACELI 2002:

PACELI V.: *L'ultimo Caravaggio. Dalla Maddalen a mezza figura ai due San Giovanni (1606-1610)*, Todi 2002

POSEQ 1998:

POSEQ A. W. G.: *Caravaggio and the Antique*, London 1998

PROHASKA 1978:

PROHASKA W.: „Beiträge zu Giovanni Battista Caracciolo“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 74, 1978, S. 153-269

PUGLISI 1998:

PUGLISI C.: *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998

RÖTTGEN 1969:

RÖTTGEN H.: „Caravaggio-Probleme. Die Altarwand der Contarelli-Kapelle“, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 20, 1969, S. 143-270

SALERNO: 1966:

SALERNO L.: „Poesia e simboli nel Caravaggio“, in: *Palatino* 10, 1966, S. 106-112

SCHROEDER 1988:

SCHROEDER V.: *Tradition und Innovation in Kabinettbildern Caravaggios* (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München; Bd. 40), München 1988

SEIDEL 1996:

SEIDEL M.: *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation. Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma di Giovane*, (Bonner Studien zur Kunstgeschichte Bd. 11), Univ. Diss., Münster 1996

SICKEL 2003:

SICKEL L.: *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*, Berlin 2003

SLATKES 1972:

SLATKES L. J.: „Caravaggio's 'Pastor Friso'“, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 23, 1972, S. 67-72

SPIKE 2001:

SPIKE J. T.: *Caravaggio*, New York-London 2001

VENTURI 1909:

VENTURI L.: „Note sulla Galleria Borghese“, in: *L'Arte* 13, 1909, S. 31-50

VON ROSEN 2003:

VON ROSEN V.: „Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufers“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 7/8, 2003, S. 59-72
(Internet: http://www.deubner-preis.info/von_rosen.pdf)

Ausstellungskataloge:**Ausst. Kat New York 1985:**

The Age of Caravaggio, B. D. KELLEHER (Hg.), New York 1985

Ausst. Kat. London 2001:

Die Geburt des Barock, London-Rom 2001, B. L. BROWN (Hg.), London 2001

Ausst. Kat. Madrid-Bilbao 1999-2000:

Caravaggio. C. STRINATI/R. VODRET (Hrsg.), Madrid-Bilbao 1999-2000

Ausst. Kat. Palermo 2001:

Sulle orme di Caravaggio tra Roma e Sicilia, V. ABBATE/B. GIOACCHINO/C. STRINATI/R. VODRET (Hrsg.), Palermo 2001

Ausst. Kat. Milano 2005:

Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, V. SGARBI (Hg.), Milano 2005

Ausst. Kat. London 2005:

Caravaggio. The Final Years, CHRISTIANSEN K./FINALDI G./JAFFE D./SPINOSA N. (Hrsg.), London 2005

Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007:

Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung. J. HARTEN /J.-H. MARTIN (Hrsg.), Düsseldorf 2006-2007, Düsseldorf 2006

Bibliographie:

ARONBERG-LAVIN. M.: „Giovanni Battista: “A Study in Renaissance Religious Symbolism“, in: *The Art Bulletin* 37, 1955, S. 85-101

ARRASSE D.: *Leonardo da Vinci. The Rhythm of the World*, Paris 1997

ASKEW P.: *Caravaggios ‘Death of the Virgin’*, Princeton 1990

BARRICELLI A.: „Tra Caravaggio e Ribera, aspetti del naturalism pittorico nel Meridione“, in: Ausst. Kat. *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta* (Barocco in Sicilia 2), CALVESI M. (Hg.), Siracusa 1987, S. 337-353

BARROERO L.: „L' Isacco di Caravaggio nella Pinacoteca Capitolina“, in: *Bollettino dei Musei Comunali di Roma* 11, 1997, S. 37-41

BENZ E.: *Ecclesia Spiritualis. Kirchenidee und Geschichtstheologie der franziskanischen Reformation*, Stuttgart 1934

BELTING H.: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981

BERSANI L./DUTOIT U.: *Caravaggios Secrets*, Cambridge (Mass.)-London 1998

BOCCONI S.: *Musei capitolini. Pinacoteca e Tabularium*, Roma 1914

BRASSAT W.: „Schulung ästhetischer Distanz und Beobachtung dritter Ordnung. Werke Caravaggios in rezeptionsästhetischer und systemtheoretischer Sicht“, in: S. BOGEN/W. BRASSAT/D. GANZ (Hrsg.): *Bilder. Räume. Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, S. 108-129

BREHM M. F.: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, Frankfurt a.M.-Berlin u.a. 1992

BROCK M.: *Bronzino*, Paris 2002

CALVESI M.: „Caravaggio o la ricerca della salvezza“, in: *Storia dell' arte* 9/10, 1971, 93-142.

CALVESI M.: *La realtà del Caravaggio*, Torino 1990

CAPPELLETTI F./TESTA L. (Hrsg.): *Il trattenimento di virtù. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Rom 1994, S. 137-141.

CAPPELLETTI F./TESTA L.: „Ricerche documentarie sul ‚San Giovanni Battista‘, dei Musei Capitolini e sul ‚San Giovanni Battista‘, della Galleria Doria-Pamphilj“, in: CORREALE G. (Hg.): *Identificazione di un Caravaggio. Nuove tecnologie per una rilettura del San Giovanni Battista*, Venezia-Roma 1990, S. 75-84

CAPPELLETTI F./TESTA L. (Hrsg.): *Il trattenimento di virtusi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Rom 1994, S. 137-141

CAVALIERI F.: „Giuseppe Vermiglio e il San Giovanni Borghese di Caravaggio“, in: *Novi Studi*, II, 1997, S. 53-57

CINOTTI M.: *Caravaggio*, Bergamo 1983

DELLA PERGOLA P.: *La Galleria Borghese. Vol. II. (I dipinti)*, Roma 1955

FERINO-PAGDEN S./ZANCAN M. A. (Hrsg.): *Raffaello. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1988

FRITZ R.: „Zur Ikonographie von Leonardos Bacchus-Johannes“, in: *Museion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, Köln 1960 S. 98-101

FREEDBERG S.: *Circa 1600: A Revolution of Style in Italian Painting*, Cambridge Mass.-London 1983

FRIEDLÄNDER W.: *Caravaggio Studies*, New Jersey 1955

GREUB Th.: *Vermeer oder die Inszenierung der Imagination*, (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 31), (Univ. Diss. Basel 2003), Petersberg 2004

GUARINO S., Katalogeintrag „Johannes der Täufer (Knabe mit dem Widder)“, in: *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007*

GUTTILA M.: „Caravaggismo a Palermo: la ‚Flagellazione‘ di Matthias Somer e l'Oratorio del Rosario in San Domenico“, in: *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli in Sicilia e a Malta*, CALVESI M. (Hg.), (Akten des int. Kongresses zur Ausstellung Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo il suo influsso im Museo Regionale di Palazzo Bellomo in Syrakus 1984), Syrakus 1987, S. 231-251

HARTEN J.: „Auf der Suche nach den alten Bildern“, in: *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007* (wie Anm. 2), S. 16-21

HASKELL F.: *Patrons and Painters*, Yale 1980

HELD J.: *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*, Berlin 1996

HEINZ G.: „Zwei wiedergefundene Bilder aus der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 63, 1962, S. 169-180

HIBBARD H.: *Caravaggio*, London (1983) 1988

HUMFREY P.: „Altarpiece and Altar Dedications in Counter-Reformation Venice and the Veneto“, in: *Renaissance Studies* 10, 1996, S. 371-387

KAHR M.: "The Meaning of Veronese's Paintings in the Church of San Sebastiano in Venice", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33, 1970, S. 235-247

KREUL A.: *Leonardo da Vinci. Hl. Johannes der Täufer. Sinnliche Gelehrsamkeit oder androgynes Ärgernis?*, Köln 1992

KROSCHEWSKI N.: *Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio*, München 2002

KRÜGER K.: „Innerer Blick und ästhetisches Geheimnis. Caravaggios ‚Magdalena‘“, in: J. IMORDE (Hg.), *Barocke Inszenierungen*, Imorde 1999, S. 33-49

KRÜGER K.: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001

KRÜGER K.: „Das unvordenkliche Bild. Zur Semantik der Bilder bei Caravaggio“, in: *Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007*, S. 24-35

LAVIN I.: „Caravaggio Revolutionary or the Impossibility of Seeing“, in: BERGDOLTE K./BONSANTI G. (Hrsg.): *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia 2001

LONGHI R.: "Precisioni nelle gallerie italiane I, Galleria Borghese: Michelangelo da Caravaggio", in: *Vita artistica II*, 2, 1927, S. 28-31

LONGHI R.: *Il Caravaggio*, (Milano 1952), Roma 1982

MAHON D.: „Contrast in Art Historical Method: Two Recent Approaches to Caravaggio“, in: *The Burlington Magazine* 603, 1953, S. 212-220

MAHON D./SUTTON D.: *Artists in 17th Century Rome*, London 1955, S. 20-24, Nr. 17.

MARINI M.: *Io Michelangelo da Caravaggio*, Roma 1974

MARINI M.: „Michael Angelus Caravaggio romanus. Rassegna studi e proposte“, in: *Studi Barocchi I*, Roma, 1978-79

MARINI M.: *Michelangelo Merisi da Caravaggio 'pictor prestantissimus'. L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, 4. Aufl., Roma 2005

MASSERON A.: *Saint Jean Baptiste dans l'Art*, Vichy 1957

McCORQUODALE CH.: *Bronzino*, London 1981

MOIR A.: *Caravaggio and his Copyists*, New York 1976

MOIR A.: *Caravaggio*, New York 1985

PACELI V.: *L'ultimo Caravaggio. Dalla Maddalen a mezza figura ai due San Giovanni (1606-1610)*, Todi 2002

PANOFSKY, E.: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Renaissance*, Köln 1980

PAPA R.: „Il cosiddetto ‘San Giovannino’ di Caravaggio nella Pinacoteca Capitolin: il sorriso di Dio“, in: *Art e dossier* 131, 1998, S. 28-32

PIPPAL M.: „Von der gewußten zur geschauten Similitudo. Ein Beitrag zur Entwicklung der typologischen Darstellungen bis 1181“, in: *Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes*, 3/4, 1987, S. 53- 61

POSEQ A. W. G.: *Caravaggio and the Antique*, London 1998

PROHASKA W.: „Beiträge zu Giovanni Battista Caracciolo“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 74, 1978, S. 153-269

PROSPERI A.: „The Religious Crisis in Early Sixteenth-Century Italy“, in: *Ausst. Kat. Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance*, D. A. BROWN/P. HUMFREY/M. LUCCO (Hrsg.), New Haven 1997, S. 21-26.

PUGLISI C.: *Micheangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998

RÖTTGEN H.: „Caravaggio-Probleme. Die Altarwand der Contarelli-Kapelle“, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 20, 1969, S. 143-270

RÖTTGEN H.: „La ‚Resurrezione di Lazzaro‘ del Caravaggio“, in: M. CINOTT (Hg.): *Novità sul Caravaggio. Saggi e contributi*, Milano 1975, S. 61-74

RÖTTGEN H.: „‘Mein Haus soll ein Bethaus heißen, ihr aber habt eine Diebeshöhle daraus gemacht‘. Das Paradigma für Caravaggios Martyrium des hl. Matthäus und die innere Verwandtschaft zweier unterschiedlicher Themen“, in: *Pantheon* 50, 1992, S. 55-60

RUDOLPH C./OSTROW S.: „Isaac Laughing. Caravaggio, non-traditional imagery and traditional identification“, in: *Art History* 24, 2001, S. 646-681

SALERNO L.: „Poesia e simboli nel Caravaggio“, in: *Palatino* 10, 1966, S. 106-112

SALERNO L.: „Caravaggio e i caravaggeschi“, in: *Storia dell' Arte* 7/8, 1970, S. 243

SCHILLER G.: *Ikonographie der christlichen Kunst. Die Passion Jesu.*, Band II, Gütersloh 1971

SCHROEDER V.: *Tradition und Innovation in Kabinettbildern Caravaggios* (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München; Bd. 40), München 1988

SCHRÖTER E.: „Caravaggio und die Gemäldesammlung der Familie Mattei. Addenda und Corrigenda zu den jüngsten Forschungen und Funden“, in: *Pantheon* 52, S. 62-87

SCHUDT L.: *Caravaggio*, Wien 1942

SEIDEL M.: *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation. Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma di Giovane*, (Bonner Studien zur Kunstgeschichte Bd. 11), Univ. Diss., Münster 1996

SICKEL L.: *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*, Berlin 2003

SLATKES L. J.: „Caravaggio's 'Pastor Friso'“, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 23, 1972, S. 67-72

SLATKES, L. J.: „Caravaggio's Painting of the Sanguine Temperament“, in: *Actes du XXIIe Congrès d'histoire de l'art* (Budapest 1969), in: *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art: actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, ROZSA G. (Hg.), Budapest 1972, S. 17-24

SPIKE J. T.: *Caravaggio*, New York-London 2001

STOICHITA V. I.: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998

TREFFERS B.: *Caravaggio nel sangue del Battista*, Roma 2000

VENTURI L.: „Note sulla Galleria Borghese“, in: *L'Arte* 13, 1909, S. 31-50

VOLPI C.: „Odoardo e il Camerino Farnese: ‚Virtù‘ politica, o ‚vitru‘ privata“, in: *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, BERNARDINI M.G./DANESI SQUARZINA S./STRINATI C. (Hrsg.), Milano 2000

VON ERFFA H. M.: *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*, Bd II, München/Berlin 1995

VON METZSCH, F.-A.: *Johannes der Täufer. Seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst*, München 1989 (A9)

VON ROSEN V.: „Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufers“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 7/8, 2003, S. 59-72

WAGNER H.: *Michelangelo da Caravaggio*, Bern 1958

Ausstellungskataloge:

Ausst. Kat. London 1982:

Painting in Naples. From Caravaggio to Giordano, C. WHITFIELD/J. MARTINEAU (Hrsg.), London 1982

Ausst. Kat. New York 1985:

The Age of Caravaggio, B. D. KELLEHER (Hg.), New York 1985

Ausst. Kat. Siracusa 1987:

L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e Malta, M. CALVESI M. (Hg.), Siracusa 1987

Ausst. Kat. Rom 1995:

Caravaggio e la collezione Mattei, STRINATI C. (Hg.), Rom 1995

Ausst. Kat. Madrid-Bilbao 1999-2000:

Caravaggio. C. STRINATI/R. VODRET (Hrsg.), Madrid-Bilbao 1999-2000

Ausst. Kat. Campione d'Italia 2000:

Giuseppe Vermiglio. Un pittore caravaggesco tra Roma e la Lombardia, D. PESCARMONA, Campione d'Italia 2000

Ausst. Kat. Rom-Berlin 2001:

Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Galerie, S. DANESI SQUARZINA (Hg.), Rom-Berlin 2001

Ausst. Kat. Roma 2001:

Caravaggio e il genio di Roma. 1592-1623, C. STRINATI/R. VODRET (Hrsg.), Roma 2001

Ausst. Kat. London 2001:

Die Geburt des Barock, London-Rom 2001, B. L. BROWN (Hg.), London 2001

Ausst. Kat. Palermo 2001:

Sulle orme di Caravaggio tra Roma e Sicilia, V. ABBATE/B. GIOACCHINO/C. STRINATI/R. VODRET (Hrsg.), Palermo 2001

Ausst. Kat. Milano 2005:

Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, V. SGARBI (Hg.), Milano 2005

Ausst. Kat. London 2005:

Caravaggio. The Final Years, CHRISTIANSEN K./FINALDI G./JAFJE D./SPINOSA N. (Hrsg.), London 2005

Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007:

Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung. J. HARTEN/J.-H. MARTIN (Hrsg.), Düsseldorf 2006-2007

Lexica:

Lexikon der Christlichen Ikonographie, BRAUNFELS W. u. a. (Hrsg.), Rom-Freiburg u.a. 1974

Lexikon für Theologie und Kirche (NF), W. KASPER u.a. (Hrsg.) Freiburg-Basel 1995

Lexikon für Theologie und Kirche (AF), J. HÖFER/K. RAHNER (Hrsg.), Freiburg i. Br. 1960

Quellentexte:

BAGLIONE G.: *Le vite de' pittori scultori e architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII dal 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottauo nel 1642*, Roma 1642

BELLORI G. P.: *Le Vite De' Pittori, Scultori e Architetti Moderni*, Roma 1672

G. CELIO: *Memoria Fatta dal Signore Gaspare Coelio dell' habito di Christo. Delli nomi dell' Artifeci delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate e Palazzi di Roma*, Napoli 1638

S. FRANCUCCI: *La Galleria dell' Illustrissimo e Reverendissimo Signor Scipione Cardinale Borghese cantata in versi*, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese, IV, 102. fol. 8v: 16 Juli 161. Arezzo, 1643

G. MANCINI: *Considerazioni della pittura*, Roma 1619-1620

C. RIPA: *Iconologia*, Roma 1603



Abb. 1.: Caravaggio: *Johannes der Täufer*, 1610, Galleria Borghese, Rom



Abb. 2.: Caravaggio: *Johannes der Täufer*, 1602, Pinacoteca Capitolina, Rom

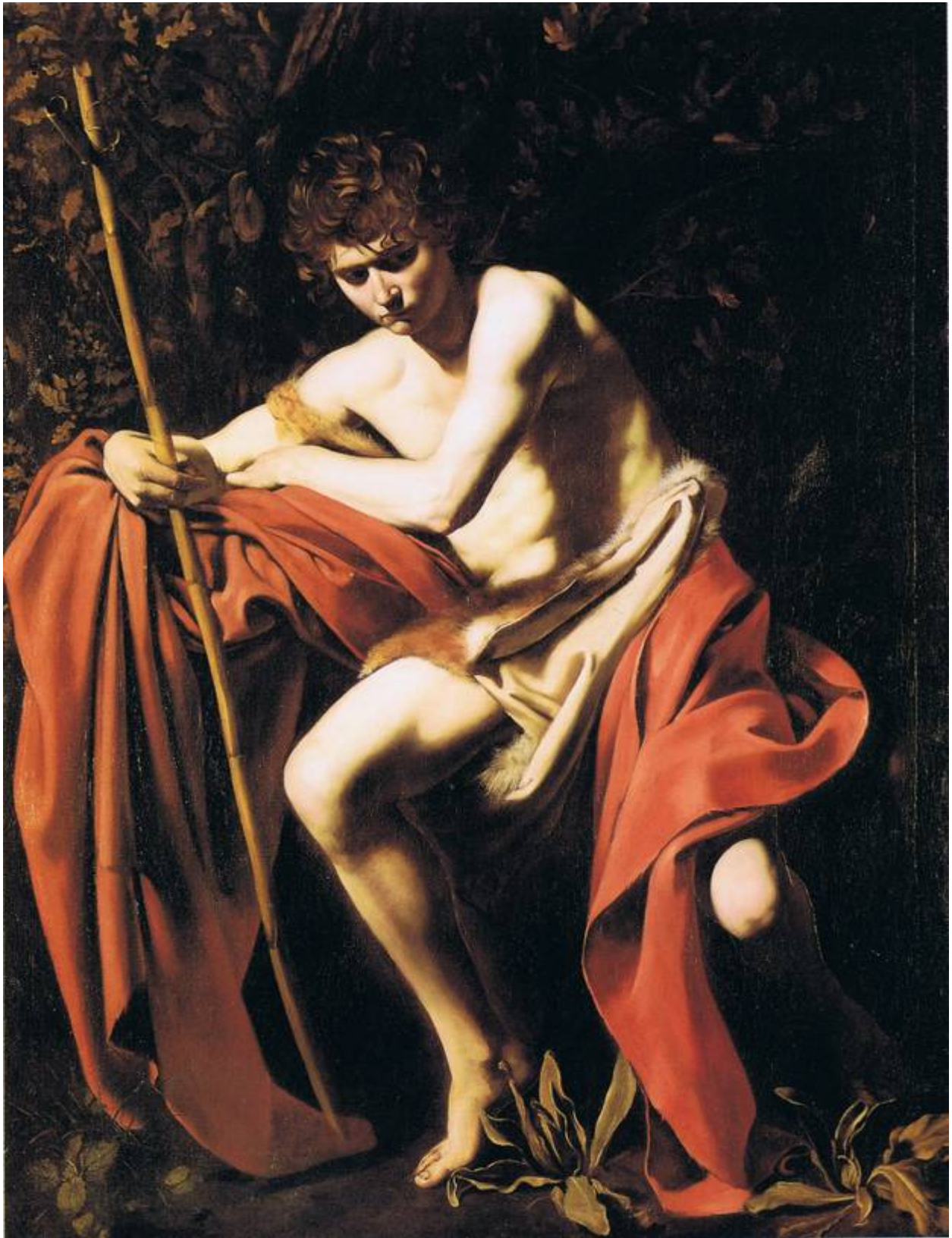


Abb. 3.: Caravaggio: *Johannes der Täufer*, 1603-1604, Nelson-Atkins-Museum of Art, Kansas City



Abb. 4: Caravaggio: *Johannes der Täufer*, 1605-1606, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini, Rom



Abb. 5.: Raffael: *Johannes der Täufer*, um 1518-20, Galleria dei Uffizi, Florenz



Abb. 6.: Leonardo da Vinci: *Johannes der Täufer*, 1513-1516, Musée du Louvre, Paris



Abb. 7.: Angelo Bronzino: *Johannes der Täufer*, 1550-1555, Galleria Borghese, Rom



Abb. 8.: Matthias Stomer: *Johannes der Täufer*, Zeichnung, Kopie nach Caravaggios Gemälde der Pinacoteca Capitolina, Oppé Collection, London



**Abb. 9.: Anonymer Maler: *Johannes der Täufer*, Kopie nach Caravaggios
Gemälde der Pinacoteca Capitolina, Kelvingrove Art Gallery and Museum,
Glasgow**



Abb. 10.: Baldassare Alvise(?): *Johannes der Täufer*, um 1610, Kopie nach Caravaggios Gemälde der Galleria Borghese, Chiesa della Presentazione al Tempio (Chiesa della Scorziata), Neapel



Abb. 11.: Mario Minniti: *Dornenkrönung*, Galleria Regionale della Sicilia, Palermo



Abb. 12.: Simone Peterzano: *Kreuzabnahme*, um 1573-78; S. Fedele, Mailand



Abb. 13.: Caravaggio: *Maria Magdalena*, 1596-1597, Galleria Doria Pamphilj, Rom



**Abb. 14.: Caravaggio: *Hl. Franziskus in Ekstase*, um 1594; Wadsworth
Atheneum, Hartford, Conn.**



Abb. 15.: Caravaggio: *Tod der Jungfrau Maria*, 1602, Musée du Louvre, Paris



Abb. 16.: Caravaggio: *Begräbnis der hl. Lucia*, 1608-09, Galleria Regionale, Palazzo Bellomo, Palermo



Abb. 17.: Caravaggio: *Auferweckung des Lazarus*, um 1608-09, Museo Regionale, Messina



Abb. 18.: Giuseppe Vermiglio: *Johannes der Täufer*, 1622-1627, Istituzioni Pubbliche di Assistenza e Beneficenza, Mailand



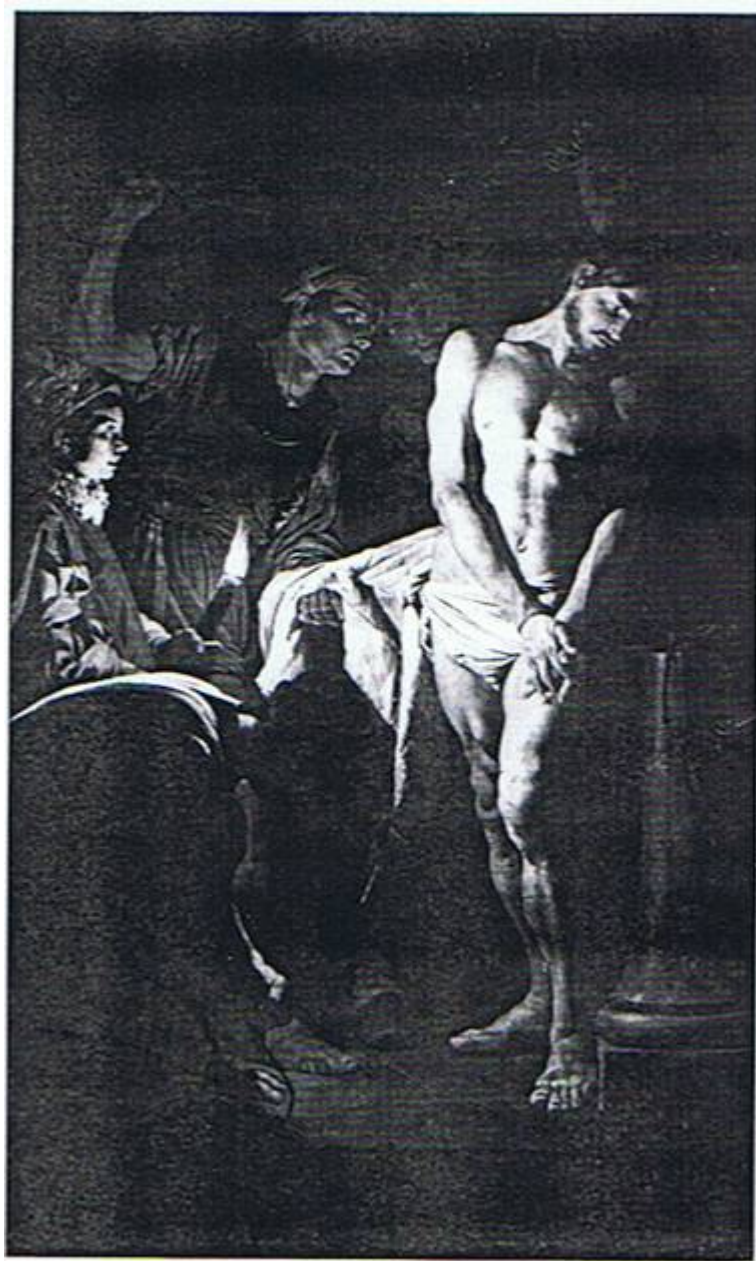
Abb. 19.: Carlo Selitto: *Johannes der Täufer*, um 1613, Privatbesitz, Sizilien



Abb. 20.: Giovanni Baglione: *Ecce Homo*, nach 1610, Galleria Borghese, Rom
(derzeit Engelsburg)



Abb. 21.: Giovanni Battista Caracciolo gen. Battistello: *Johannes der Täufer*, um 1626, Certosa di San Martino, Neapel



**Abb. 22.: Matthias Stomer: *Geisselung Christi*, San Domenico, 1620er Jahre,
Oratorio del Rosario, Palermo**



Abb. 23.: Giovanni Battista Caracciolo: *Christus am Ölberg*, 1615-1617,
Kunsthistorisches Museum, Wien

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1.: Caravaggio: *Johannes der Täufer*, 1610, Galleria Borghese, Rom

Abb. 2.: Caravaggio: *Johannes der Täufer*, 1602, Pinacoteca Capitolina, Rom

Abb. 3.: Caravaggio: *Johannes der Täufer*, 1603-1604, Nelson-Atkins-Museum of Art, Kansas City

Abb. 4: Caravaggio: *Johannes der Täufer*, 1605-1606, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini, Rom

Abb. 5.: Raffael: *Johannes der Täufer*, um 1518-20, Galleria dei Uffizi, Florenz

Abb. 6.: Leonardo da Vinci: *Johannes der Täufer*, 1513-1516, Musée du Louvre, Paris

Abb. 7.: Angelo Bronzino: *Johannes der Täufer*, 1550-1555, Galleria Borghese, Rom

Abb. 8.: Matthias Stomer: *Johannes der Täufer*, Zeichnung, Kopie nach Caravaggios Gemälde der Pinacoteca Capitolina, Oppé Collection, London

Abb. 9.: Anonymer Maler: *Johannes der Täufer*, Kopie nach Caravaggios Gemälde der Pinacoteca Capitolina, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow

Abb. 10: Baldassare Alvise(?): *Johannes der Täufer*, um 1610, Kopie nach Caravaggios Gemälde der Galleria Borghese, Chiesa della Presentazione al Tempio (Chiesa della Scorziata), Neapel

Abb. 11.: Mario Minniti: *Dornenkrönung*, Galleria Regionale della Sicilia, Palermo

Abb. 12.: Simone Peterzano: *Kreuzabnahme*, um 1573-78; S. Fedele, Mailand

Abb. 13.: Caravaggio: *Maria Magdalena*, 1596-1597, Galleria Doria Pamphilj, Rom

Abb. 14.: Caravaggio: *Hl. Franziskus in Ekstase*, um 1594; Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn.

Abb. 15.: Caravaggio: *Tod der Jungfrau Maria*, 1602, Musée du Louvre, Paris

Abb. 16.: Caravaggio: *Begräbnis der hl. Lucia*, 1608-09, Galleria Regionale, Palazzo Bellomo, Palermo

Abb. 17.: Caravaggio: *Auferweckung des Lazarus*, um 1608-09, Museo Regionale, Messina

Abb. 18.: Giuseppe Vermiglio: *Johannes der Täufer*, 1622-1627, Istituzioni Pubbliche di Assistenza e Beneficenza, Mailand

Abb. 19.: Carlo Selitto: *Johannes der Täufer*, um 1613, Privatbesitz, Sizilien

Abb. 20.: Giovanni Baglione: *Ecce Homo*, nach 1610, Galleria Borghese, Rom (Engelsburg)

Abb. 21.: Giovanni Battista Caracciolo gen. Battistello: *Johannes der Täufer*, um 1626, Certosa di San Martino, Neapel

Abb. 22.: Matthias Stomer: *Geisselung Christi*, San Domenico, 1620er Jahre, Oratorio del Rosario, Palermo

Abb. 23.: Giovanni Battista Caracciolo: *Christus am Ölberg*, 1615-1617, Kunsthistorisches Museum, Wien

Abbildungsnachweis:

Abb. 1.: *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung.* J. HARTEN/ J.-H. MARTIN (Hrsg.), Düsseldorf 2006-2007, Düsseldorf 2006 (Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007), S.161

Abb. 2.: *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung.* J. HARTEN/ J.-H. MARTIN (Hrsg.), Düsseldorf 2006-2007, Düsseldorf 2006 (Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007), S. 153

Abb. 3.: WILSON-SMITH T.: *Caravaggio.* Phaidon Colour Library, London 1998, S. 91

Abb. 4.: *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung.* J. HARTEN/ J.-H. MARTIN (Hrsg.), Düsseldorf 2006-2007, Düsseldorf 2006 (Ausst. Kat. Düsseldorf 2006-2007), S. 159

Abb. 5.: GREGORI M.: *Paintings in the Uffizi & Pitti Galleries*, o. O. 1994, S. 174, Abb. 217

Abb. 6.: VON ROSEN V.: „Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufers“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter 7/8*, 2003, S. 59-72, S. 64

Abb. 7.: VON ROSEN V.: „Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufers“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter 7/8*, 2003, S. 59-72, S. 65, Abb. 6

Abb. 8.: VON ROSEN V.: „Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufers“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter 7/8*, 2003, S. 59-72, S. 63, Abb. 3

Abb. 9.: VON ROSEN V.: „Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufers“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter 7/8*, 2003, S. 59-72, S. 63, Abb. 4

Abb. 10.: PACELI V.: *L'ultimo Caravaggio. Dalla Maddalen a mezza figura ai due San Giovanni (1606-1610)*, Todi 2002, S. 137, Abb. 57

Abb. 11.: *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e Sicilia*, V. ABBATE/B. GIOACCHINO/C. STRINATI/R. VODRET (Hrsg.), Palermo 2001 (Ausst. Kat. Palermo 2001), S. 143

Abb. 12.: PUGLISI C.: *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, London 1998, S. 25

Abb. 13.: WILSON-SMITH T.: *Caravaggio.* Phaidon Colour Library, London 1998, S. 39

Abb. 14.: BONSANTI G.: *Caravaggio*, Firenze 2001, S. 11

Abb. 15.: WILSON-SMITH T.: *Caravaggio*. Phaidon Colour Library, London 1998, S. 77

Abb. 16.: *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e Sicilia*, V. ABBATE/B. GIOACCHINO/C. STRINATI/R. VODRET (Hrsg.), Palermo 2001 (Ausst. Kat. Palermo 2001), S. 107

Abb. 17.: *Caravaggio. The Final Years*, CHRISTIANSEN K./FINALDI G./JAFFE D./SPINOSA N. (Hrsg.), London 2005 (Ausst. Kat. London), S. 126

Abb. 18.: CAVALIERI F.: „Giuseppe Vermiglio e il San Giovanni Borghese di Caravaggio“, in: *Novi Studi*, II, 1997, S. 20, Abb. 5

Abb. 19.: *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e Sicilia*, V. ABBATE/B. GIOACCHINO/C. STRINATI/R. VODRET (Hrsg.), Palermo 2001 (Ausst. Kat. Palermo 2001), S. 175

Abb. 20.: *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, V. SGARBI (Hg.), Milano 2005 (Ausst. Kat. Milano 2005), S. 183

Abb. 21.: PROHASKA W.: „Beiträge zu Giovanni Battista Caracciolo“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 74, 1978, S. 153-269, S. 218, Abb. 195

Abb. 22.: GUTTILLA M.: „La ‘Flagellazione’ di Matthias Stomer e l’Oratorio del Rosario in San Domenico“, in: *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta* (Barocco in Sicilia 2), CALVESI M. (Hg.), Siracusa 1987 (Ausst. Kat. Siracusa 1987), S. 232

Abb. 23.: *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, V. SGARBI (Hg.), Milano 2005 (Ausst. Kat. Milano 2005), S. 417

Abstract deutsch

Zwei Darstellungen Johannes des Täufers von Michelangelo Merisi da Caravaggio, die sich in der Pinacoteca Capitolina (1602) und in der Galleria Borghese (1610) befinden, zeichnen sich durch eine ikonographische Besonderheit aus: Abgesehen von der jeweils nur selektiven Beigabe der traditionellen Johannes-Attribute ist dem Dargestellten anstelle des Lammes ein Widder beigegeben. Durch die Entkopplung der Bildikonographien der beiden Darstellungen auf der Basis grundlegender Unterschiede in ihrer semantischen Struktur unternimmt es die vorliegende Arbeit, ein autonomes Deutungsmodell des Borghese-Bildes zu erarbeiten. Die Bildlektüre geht dabei strikt von den ikonographisch-ikonologischen Bedeutungen der einzelnen Bildmotive aus, ohne auf ihre symbolisch-allegorischen Zusatzkonnotationen zurückgreifen zu müssen. Die spezifische Bildstruktur des Borghese-Bildes wird als Verschränkung dreier im Bild kopräsender ikonographischer Programme – Johannes des Täufers, Isaaks und der Passion Christi – lesbar. Diese werden erst im Verlauf des Rezeptionsprozesses durch den Betrachter generiert und zwar auf Basis von Assoziationen, die die einzelnen Bildmotive evozieren, indem sie untereinander in ein selektiv-komplementäres Verhältnis treten und dabei jeweils unterschiedliche sinnhaltige Konfigurationen bilden. Caravaggios *Johannes der Täufer* in der Galleria Borghese lässt sich damit, in seiner Verschränkung dreier Sinnschichten, als ein typologisches Prolepsisbild der *Passio Christi* vermittelt der medialen Funktion der Bildfiguren Johannes des Täufers und Isaaks deuten.

Abstract

Two depictions of St. John the Baptist by Michelangelo Merisi da Caravaggio, one located in the Pinacoteca Capitolina (from 1602) and the other in the Galleria Borghese (from 1610) have a distinct iconographic feature in common: Not only did the painter make limited use of St. John's characteristic attributes, he also replaced the traditional lamb by a ram. By working out the fundamental differences in the semantic structures of the two pictures and in doing so separating their iconographic schemes, the paper develops an independent and self-contained model for the interpretation of the picture in the Galleria Borghese. It is suggested to read this picture strictly on the basis of iconographic-iconological meanings of the used motives, paying no regard to their additional allegorical-symbolic connotations. The study shows that the characteristic semantic string in the Borghese painting derives from the combination of three coexisting iconographic programmes – namely those of St. John the Baptist, Isaac and the Passion of Christ – which the viewer generates by means of association during the reception process. These associations are called forth by the exclusive-complementary way in which the different iconographic motives relate and form varying and sense-giving configurations. The intricate combination of three iconographic strata turns Caravaggio's painting of *St. John the Baptist* in the Galleria Borghese into the prolepsis of the Passion of Christ, typologically mediated by the figures of St. John the Baptist and Isaac.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name Krystyna Maria Greub-Frącz

geb. am 22. Juli 1966 in Lublin, Polen

Heirat 23. Februar 2007 mit Dr. Thierry Greub

Schulen 1985 Matura (Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium für Mädchen, Wien 18., Haizingergasse 37)

Studium 1985-1995 Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Archäologie an der Universität Wien

1987-88 Auslandsstudienjahr am Institut für Kunstgeschichte der Universität Warschau, Polen (O.-Univ. Prof. Dr. Jan Białostocki)

Kurse 2003 Italienisch-Sprachkurs an der Università per Stranieri in Perugia

2006 Fotokurs an der Prager Fotoschule, Euregio Foto College, Schloss Weinberg

Berufliche Tätigkeiten

seit 1995 tätig für das Übersetzungsbüro des Vaters, Dr. Stanisław Frącz (deutsch/polnisch/englisch) als Übersetzerin und Dolmetsch (u.a. 1995 an der Biennale von Venedig), freiberufliches Lektorat (Herder / Hatje Cantz / Bouvier)

Sonstige berufliche Tätigkeiten

seit 1995 Kunstvermittlung an diversen Kulturinstitutionen in Wien (Polnisches Kulturinstitut, Kunstforum), Warschau (Galeria Art) und Oppeln (Diözesanmuseum)

2003-04	Tutorin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien für O.-Univ. Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz und Betreuung der Homepage (homepage.univie.ac.at/michael.schwarz/giotto/Startseite.htm)
2007	4-monatiges Praktikum am Art Centre Basel, Basel (Ausstellungsmanagement)

Forschungsschwerpunkte und persönliche Interessen

Italienische und österreichische Barockmalerei
 Altniederländische Malerei
 Kunst der Grisaille
 Zeitgenössische Kunsttheorie (insbesondere Hans Belting)
 Konzeptuelle Kunst
 Fotografie

Publikationen

in Polnisch

„Dziewięć miliardów imion Boga“/ „Die neun Milliarden Namen Gottes“, in: *Tygodnik Powszechny*, 1, 1995, S. 14
 (Ausstellungsbesprechung: *Roman Opalka*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warschau, November 1994 – Jänner 1995)

„Biel mentalna. Rozmowa z Romanem Opalką“/„Mentales weiss. Gespräch mit Roman Opalka“, in: *Tygodnik Powszechny*, 10, 1995, 1, S. 14
 (Gespräch mit dem Maler Roman Opalka)

„Przekroczyć cienką czerwoną linię“/„Jenseits des schmalen Grats“, in: *Tygodnik Powszechny*, 14, 1999, S. 17
 (Filmrezension von Terrence Malicks *Der schmale Grat*)

„Obrazy myślą malowane“/„Gedanken-Bilder“, in: *Znak*, 561, 2002, S. 156-161
 (Ausstellungsbesprechung: *Kasimir Malewitsch*, Kunstforum Wien, Oktober – Dezember 2001)

„Izaak czy Święty Jan Chrzciel? Pytania do dwóch obrazów Caravaggia“/„Isaak oder der Johannes der Täufer? Fragen an zwei Bilder Caravaggios“, in:
 POMORSKA J. (Hg.): *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej/Die Sprache und die Macht der Bilder. Festschrift für Frau Professor Maria Poprzęcka*, Warschau 2004, S. 39-43

in Deutsch

„*Dictatio verborum – suggestio rerum?* Zur Inspirationsauffassung in Caravaggios Bilderfindungen für den Altar der Contarelli-Kapelle in San Luigi dei Francesi“, in: *Römische Historische Mittelungen*, 46, 2004, S. 245-260

Übersetzungen (Auswahl)

Beiträge

Diverse Übersetzungen kunsttheoretischer und theologischer Texte (u.a. für das *Bulletin du Musée National de Varsovie, Studia oecumenica*) sowie Gedichte von Tadeusz Różewicz

Bücher

Roman Opalka: *Anti-sisyphos*, Ostfildern 1994 (ins Polnische)

Art Centre Basel/Nationalmuseum Warschau (Hrsg.): *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau*, Pfäffikon-Lissabon-Wien-Utrecht 2006-2008 (Ausstellungskatalog; ins Deutsche)